نازك الملائكة

قضايا الشعر المعاصر

دار العلم للملايين

ص.ب ١٠٨٥ - بيروت
تلفون: ٢٢٤٥٠٢-٢٩١٠٢٧

الطبعة الأولى ١٩٦٢
الطبعة الثانية ١٩٦٥
الطبعة الثالثة ١٩٦٧
الطبعة الرابعة ١٩٧٤
الطبعة الخامسة ١٩٧٨

قضايا الشعر المعاصر



مقدمة الطبعة الخامسة

بقلم المؤلفة

في عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا في طبعته الأولى، وكنت قد أوردت فيه كل ما استطعت الوصول اليه من قواعد الشعر الحرّ ومسائله، ولذلك لم أحتج الى كتابة مقدّمة له . أما الآن وأنا أصدر الطبعة الرابعة منه ، فإن اثنتي عشرة سنـــة قد مرّت على الشعر الحرّ بعد وضعي لقواعـــده ودراستي لمسائله ، وهذه السنوات قد جاءت بنقـــد كثير للكتاب . وقد أثار النقاد تساؤلات متعددة حول بعض آرائي فيه ، بحيث أجدني مضطرة الى أن أكتب ، لهذه الطبعة ، مقدمة أشخص فيها موقفي من الشعر الحرّ تشخيصاً جديداً .

ذلك ان المدّ العظيم من القصائد الحرّة الذي غمر العالم العربي ، قـد استثار عندي آراء جديدة ، وأعطاني فرصة لاستكمال قواعد الشعر الحرّ ، أو ، على الأقل ، للإضافة اليها ، وغربلتها . ثم ان طائفة من القواعد التي وضعتها أصبحت تبدو لي على شيء من التزمت لأن سمعي نفسه قـد

تطور . وليس هذا غريباً ، وإنما هو مألوف في تاريخ التقنين للحركات الشعرية والبلاغية الجديدة . فما كان من الممكن أن ينضج عروض الشعر الحرّ دفعة واحدة من دون تدرّج ، خاصة وان هذا الشعر كان في سنة ١٩٦٢ لم يزل ينمو ، والعروض يجب أن يكون استقراء لما ينظمه الشعراء من ناحية ، واعتماداً على قوانين العروض من ناحية أخرى .

وقد يقال : كيف استطاع الخليل إذن أن يضع عروض الشعر العربي دفعة واحدة ؟ فأقول ان العروض الخليلي قد وصلنا كاملاً دون أن تتاح لنا فرصة نعرف فيها تفاصيل الأسلوب والخطوات التي استعملها الخليل في وضعه ، ولا الزمن الذي استغرقه ذلك . وأغلب ظني ان الخليل وضعه في بطء وتؤدة خلال سنوات كثيرة ، ولا أستبعد أن يكون عدّل فيه وغيّر وحذف وأضاف مراراً وتكراراً حتى اكتمل بالشكل الذي وصلنا .

أقول كل هذا ، مع أن أغلب القواعد التي وضعتها عام ١٩٦٢ ما زالت جارية والشعراء يستعملونها في قصائدهم ، وكل ما أحتاج الآن أن أضع الهوامش على ذلك القانون الأول ،وأستثني منه بعض الحالات معتمدة في ذلك على ثلاثة منابع : معرفتي للعروض العربي ، واطلاعي المستمر على قصائد زملائي الشعراء ، واعتمادي على سمعي الشعريّ . ولسوف أتناول في هذه المقدمة قضايا أخرى الى جانب قضية الوزن ،ولكنّ مجمل المسائل أربع كلها يتعلق بالشعر الحرّ وهذه هي :

١ ــ علاقة الشعر الحرّ بالتراث العربيّ .

٢ ــ بدايات حركة الشعر الحرّ .

٣ ــ البحور التي يصح نظم الشعر الحرّ منها .

٤ ــ قضية التشكيلات المستعملة في القصيدة الحرّة .

١ – الشعر الحرّ والتراث العربيّ

ما زال المتعصّبون والمتزمتون من أنصار الشطرين يدحرجون في طريق الشعر الحرّ صخورهم التي يظنونها ضخمة بحيث تقتل هذا الشعر وتزيحه من الوجود . مع انها لا تزيد على أن تتدحرج من الجبل الى الوادي ثم ترقد هناك دون أن تؤثر في مجرى نهر الشعر الحرّ الجارف الذي ينطلق يروي السهول الفسيحة وينتج أزهاراً وفاكهة ونخيلاً وبساتين . وهؤلاء المتعصبون ما زالوا يرددون قولاً مضمونه ان الشعر الحرّ ولد غير شرعي فلا علاقة له بالشعر العربيّ . وأنا قد أثبتُّ بالأدلة العروضية في هذا الكتاب ان ذلك الرأي باطل فإن شعرنا الجديد مستمدّ من عروض الخليل بن أحمد ، قائم على أساسه ، بحيث يمكن أن نستخرج من كل قصيدة حرّة مجموعة قصائد خليلية وافية ومجزوءة ومشطورة ومنهوكة . يقول الشاعر الفلسطيني محمود درويش مثلاً من (المتقارب) :

وفوق سطوح الزوابع كل كلام جميل
وكل لقاء وداع
وما بيننا غير هذا اللقاء
وما بيننا غير هذا الوداع

ومع أن هذا شعر حرّ طبيعيّ إلا أن من الممكن اعتباره شعر شطرين بمجرد تغيير شكل كتابته كما يلي :

وفوق سطوح الزوابع كلُّ كلامٍ جميل وكل لقاءْ
وما بيننا غير هذا اللقاء وما بيننا غير هذا الوداع

وقد أسقَطْتُ كلمة واحدة هي « وداع »، وهذا يجب أن يقنع اعتراضات المتزمتين . فإن الشعر الحرّ يمكن أن يعدّ شعر شطرين اعتيادياً

ما عدا انه أوسع من أسلوب الشطرين وأرحب أفقاً . وليس معنى كلامنا هذا اننا نتخلى عن الشطرين ونرفضها . فإن لها مزايا وعيوباً كما ان للشعر الحرّ مزايا وعيوباً . وأنا حريصة عليها معاً ، محبة لها كليهما ، وكل ما أدعو اليه أن نقيم أسلوب الشعر الحرّ توأماً جميلاً لأسلوب الشطرين فكلاهما طفل يلثغ بالأغاني الحلوة وليس لشاعر أن يرفض أياً منهما .

والواقع ان الشعر الحرّ قد ورد في تاريخنا الأدبيّ . وقد كشف الأدباء المعاصرون ، ومن أوائلهم عبد الكريم الدجيلي في كتابه المهم (البند في الأدب العربي ، تاريخه ونصوصه)،كشفوا ان قصيدة من هذا الشعر قد وردت منسوبة الى الشاعر ابن دريد في القرن الرابع الهجري وهذا نصّها ، وقد رواه الباقلاني في كتابه (إعجاز القرآن) وأدرجه كما يدرج النثر الاعتيادي ، ولكني اوثر أن أدرجه إدراج الشعر الحرّ ليبدو نسق أشطره المتفاوتة الأطوال والأوزان :

ربّ أخٍ كنت به مغتبطاً (من الرجز)
أشدّ كفّي بعرى صحبته
تمسّكاً منّي بالودّ ولا
أحسبه يغير العهد ولا يحول عنه أبدا
ما حلّ روحي جسدي
فانقلب العهد به
فعدت أن أصلح ما أفسده
فأستصعب أن يأتي طوعاً فتأنّيتُ أرجّيه (من الهزج)
فلما لجّ في الغيّ إباءً (هزج ضربه فعولن)
ومضى منهمكاً غسّلتُ إذ ذاك يدي منه (رمل)
ولم آسَ على ما فات منه

وإذا لجّ بي الأمر الذي تطلبه فعدٍ عنه

وتأتي غيره ولا تلجّ فيه فتلقى عنتاً و　　　　(مكسور)

جانب الغيّ وأهل الفند واصبرْ　　　　(من الرمل)

على نائبة فاجأك الدهر بها

والصبر أحرى بذوي اللبّ وأربى بهمو　　　　(من الهزج)

وقلّ من صابر ما فاجأه الدهر به　　　　(من الرجز)

إلا سيلقى فرجاً في يومه أو غده ..

هذا والاستاذ الدجيلي لم يعدّ هذه القصيدة شعراً حرّاً وإنما التمس فيها شكل البند الذي رآه فيها بعض الأدباء ثم قال الدجيلي : « ان هذه نبذة مفككة الأجزاء . فتصيّد البند من هذا الكلام تكلّف وتمحّل ، لأن البند كما قلنا سابقاً هو في الأغلب من بحر الهزج وهذه خارجة عن هذا البحر » . والواقع الذي لم يلتفت اليه الباحث الفاضل ان أشطر ابن دريد تجمع بين بحور دائرة المجتلب جميعها ففيها أشطر من الرمل وأخرى من الهزج وثالثة من الرجز . والبند كما أثبتنا في هذا الكتاب يستعمل وزنين اثنين هما الرمل والهزج فيتداخل هذان البحران وفق قاعدة دقيقة مذهلة .

وقد استنكر الباقلاني نسبة هذه الأشطر الى ابن دريد ، ولعلي أؤيده في هذا لأن ابن دريد شاعر متمكن من اللغة ، جميل الاسلوب ، حلو الصور ، فلا يمكن أن يسقط في مثل هذا التوتر و « الميكانيكية » الواردة في الأشطر الحرّة المنسوبة اليه . غير أن الركاكة اللغوية فيها لا ينبغي أن تؤثر فينا نحن الباحثين المعاصرين ، لأننا إنما نهتم هنا بوجود الشعر الحرّ . ولسوف نلاحظ ان هذا « الكلام » الموزون تبرز فيه ثلاث ظواهر تجعله يشبه الشعر الحرّ :

١ ـ ان الشاعر ـ سواء أكان ابن دريد أو سواه ـ قد حطّم استقلال البيت العربيّ ، متعمداً استعمال ما كان يعدّ عيباً في الشعر وهو (التضمين) أي جعل البيت مفضياً بمعناه وإعرابه الى البيت الذي يليه . وهذا أول خروج نعرفه على ما كان مقبولاً في الشعر . ولست أعني ان التضمين لم يرد عن العرب فقد ورد في حالات نادرة وعابوه ، وانما أريد ان الشاعر ـ في أشطر ابن دريد ـ قد تحدّى العرف الشعريّ وهو عامد يعي ما يفعل، فالأشطر المذكورة ثورة على قواعد الشعر المقبولة في ذلك الزمان .

٢ ـ ان الشاعر قد خرج على قانون تساوي الأشطر في القصيدة الواحدة فجمع بين شطر ذي ثلاث تفعيلات ، وشطر ذي خمس ، وشطر ذي اثنتين وهكذا . وهو أمر لم يصنعه العرب قبله وهذه أول مرة يخرج فيها شاعر قديم على طول الشطر . ويبدو ان هذا أحد أسباب استنكار الباقلاني للأشطر ورفضه نسبتها الى ابن دريد ، قال : « من سبيل الموزون أن تتساوى أجزاؤه في الطول والقصر والسواكن والحركات فإن خرج عن ذلك لم يكن موزوناً » . ولا بد لي أن اعترض هنا على قوله ان الموزون تتساوى فيه السواكن والحركات شرطاً ، فإن ذلك حكم فاسد بدليل ورود الزحاف في بعض الشعر دون بعض،وهو أمر يجعل الحركات والسواكن مختلفة من شطر الى شطر مع تساوي الأشطر وقيام الوزن قياماً كاملاً . فالباقلاني قد وقع في وهم ، ولعله ضعيف المعرفة بالشعر ، ولذلك انتقص معلقة امرىء القيس أشد انتقاص ممكن وجردها من الجمال والروعة اللتين نحبها فيها جميعاً .

٣ ـ ان الشاعر نبذ القافية نبذاً تاماً وجاء بشعر مرسل وهو شيء لا مثيل له في الشعر العربي السابق لتلك الأبيات المنظومة في القرن الرابع الهجري .

وقد يقال ان أشطر ابن دريد لا يُعْتَدُّ بها لأنها مضت ولم تخلّف أثراً فلم يقتدِ بها شاعر . غير ان من الممكن أن نقول أيضاً ان المقطوعة تدل على شيء واحد هو ان العصر لم يكن مهيّئاً بعد لهذا التجديد الباهر ، فذهب جُفاء ولم يمكث في الأرض .

كذلك قد يقال إن أشطر ابن دريد صمّاء ، مجدبة ، لا طراوة فيها ولا موسيقية ولا جمال ، وهذا صحيح ونحن نوافق عليه . ولكنّ ذلك لا ينفي انها تدعو الى شيء جديد بديع لم يقبله العصر إذ ذاك . أما تنقل الشاعر من وزن الى وزن فهو يدلّ على وعي مبكر عند الشاعر الى أن من الممكن الجمع بين بحور الدائرة الواحدة من دوائر الخليل بن أحمد بالاتكاء الى ضرب معيّن يختم به البحر الواحد ويمهّد الى الانتقال للبحر التالي . وهذا عين ما اكتشفه شعراء البند في العصور المتأخرة .

كذلك نقل عبد الكريم الدجيلي من كتاب (وفيات الأعيان) أشطراً منسوبة الى أبي العلاء المعري تجري هكذا :

أصلحك الله وأبقاك

لقد كان من الواجب أن تأتينا اليوم

الى منزلنا الخالي

لكي نحدث عهداً بك يا خير الاخلاء

فما مثلك من غيّر عهداً أو غفل

إن هذه الأشطر شعر حرّ من الرجز ثم من الهزج، وهي مثل أشطر ابن دريد غير كاملة،وقد وقف الشاعر عند منتصف تفعيلة الهزج . واذا ما وزّعنا الأشطر توزيعاً أقرب الى توزيع شعرنا القديم لاحت الأشطر متساوية الطول من مجزوء الرجز كما يلي :

أصلحك الله وأبقاك لقــد كان مــن الـ
ـواجب أن تأتينـا اليــوم الى منزلنــا الـ
ـخالي لكي نحدث عهداً بك يا خير الأخل
لاء فــا مثلك من غيّــر عهـداً أو غفـل

ولكنّ الذي يبدو لي ان أبا العلاء لم يقصدها على هذا الوجه لأنــه ليس من الذوق الأدبي أن يجعـل أل التعريف رويّـاً يقف عنده ، ثم يقصم كلمة « الأخلاّء » ليقف منها على مقطع « الأخل » . اللهم إلا اذا كان شاعرنا الموهوب أبو العلاء يمزح ويضحك لسبب في حياته الواقعية التي نجهل تفاصيلها ، فهو لا يقصد إلا الخروج على القياس العربي وعلى المنطق والذوق .

* * *

ولكن أعظم ارهاص بالشعر الحر هو ما يعرف بالبنـد ، لا بل ان هذا البند هو نفسه شعر حرّ للأسباب التالية :

١ ـ لأنه شعر تفعيلة لا شعر شطر .
٢ ـ لأن الأشطر فيه غير متساوية الطول .
٣ ـ لأن القافية فيه غير موحدة وانما يتنقل الشاعر من قافية إلى قافية دون نظام أو نموذج محدد .

وعندما نعلم ان أقدم البنود التي عثر عليها الباحث عبد الكريم الدجيلي ينتمي الى القرن الحادي عشر ، نعلم ان حقيقة بدايات الشعر الحرّ يمكن ان ترجع الى هذا القرن . والأمر الوحيد المانع من هــذا ان البند شعر ذو وزنين لا وزن واحد وهذان الوزنان يتداخلان على شكل غريب كل الغرابة فيه لمسة ذكاء . ولـكم أتمنى لو أننا استطعنا أن نعرف مـن كان

أول شاعر اكتشف طريقة مزج الوزنين الرمل والهزج بحيث يفضي أحدهما الى الآخر باستعمال ضرب معيّن .

وفي هذا الكتاب فصل كامل درست فيه وزن البند . وأضيف الآن الى ما قلت ان البنود التي وردت من الهزج وحده كانت – في نظري – أخطاء وقع فيها شعراء ضعاف السمع لم ينتبهوا الى روعة النغم في البند، وذلك التداخل العجيب بين وزنين على أساس الدائرة التي ينتميان اليها . والواقع ان طائفة من الشعراء نظموا البند دونما شاعرية ولا موهبة فكانوا يجيئون خلاله بأشطر أو حتى أبيات متساوية الطول،وهذا ينمّ عن قصورهم السمعيّ وعدم قدرتهم على تقدير الخاصيّة الأصيلة في البند وهي أنه شعر يخرج على الطول الموحد الثابت للشعر العربيّ . ثم ان المتزمتين من الشعراء – وهم إذ ذاك الأكثرية – قد رفضوا أن يعدّوا البند شعراً وإنما اعتبروه نوعاً من السجع أو لوناً من النثر المبتذل وتعالوا عن أن يستعملوه . وهؤلاء لا يستطيعون أن يجيبوا : لماذا إذن يمكن تقطيع البند تقطيعاً كاملاً على الرمل والهزج بتشكيلاتهما الموجودة في كتب العروض؟ وهل الموزون على هذين البحرين سجع أو نثر ؟

والسؤال المهم الذي يرد هنا هو هذا : هل أخذت أنا – أو أخذ بدر السياب يرحمه الله – اسلوب الشعر الحرّ من البند ؟ الجواب انني نظمت الشعر الحرّ أول مرة عام ١٩٤٧ وكنت أعرف (البند) اسماً فقط لأنني لم أقرأ بنداً قبل سنة ١٩٥٣ . وهذا معقول ومبرَّر لأن البند لم يرد في كتب الأدب التي درسناها ولا أشار اليه أي كتاب قرأته . لا بل ان الأدباء خارج العراق أغلبهم لم يسمع بالبند اللهم إلا بعد صدور كتابي هذا سنة ١٩٦٢ ، [ولا أقول بعد صدور كتاب الدجيلي سنة ١٩٥٩ ، فإن هذا الكتاب الشديد الأهمية لا يكاد يكون وزع خارج العراق مطلقاً،مع انه يستحق أن يطبع طبعات كثيرة ويتلاقفه آلاف من المعنيين بالشعر الحرّ على الأقلّ] .

أما بدر السياب فالمعروف انه خريج قسم اللغة الانكليزية ومن المستبعد عندي أن يكون قد أتيح له عام ١٩٤٦ أن يسمع بالبند،لأنني أنا نفسي ، على قوة معرفتي بالتراث العربي لم أتعرف اليه قبل سنة ١٩٥٣ بعد نظمي لأول قصيدة حرة بست سنوات . وعلى هذا لا يكون الشعر الحر حفيداً للبند وان كان بينهما هذا الشبه الكبير . ويزيد هذا تأكيداً ان الكتاب الوحيد المطبوع عن البند هو كتاب الأستاذ عبد الكريم الدجيلي الصادر ببغداد سنة ١٩٥٩ بعد ظهور الشعر الحرّ باثنتي عشرة سنة كاملة .

٢ ـ بدايات الشعر الحرّ

عام ١٩٦٢ صدر كتابي هذا ، وفيه حكمت ان الشعر الحرّ قد طلع من العراق ومنه زحف الى أقطار الوطن العربي . ولم أكن يوم أقررت هذا الحكم أدري ان هناك شعراً حراً قد نظم في العالم العربي قبل سنة ١٩٤٧ سنة نظمي لقصيدة (الكوليرا) . ثم فوجئت بعد ذلك بأن هناك قصائد حرة معدودة قد ظهرت في المجلات الأدبية والكتب منذ سنة ١٩٣٢ ، وهو أمر عرفته من كتابات الباحثين والمعلقين لأنني لم أقرأ بعد تلك القصائد في مصادرها . واذا أسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها اسم علي أحمد باكثير ومحمد فريد أبي حديد ومحمود حسن اسماعيل وعرار شاعر الأردن ولويس عوض وسواهم . ثم عثرت أنا نفسي على قصيدة حرة منشورة قبل قصيدتي وقصيدة بدر السياب للشاعر بديع حقي وهذا مقطع منها :

أيّ نسمه
حلوة الخفق عليله
تمسح الأوراق في لين ورحمه

تهرق الرعشة في طيات نغمه
وأنا في الغاب أبكي
أملاً ضاع وحلماً ومواعيد ظليله
والمنى قد هربت من صفرة الغصن النخيله
فامحى النور وهام الظل يحكي
بعض وسواسي وأوهامي البخيله

ثم إن الباحث الدكتور أحمد مطلوب قد أورد في كتابه « النقد الأدبي الحديث في العراق » قصيدة من الشعر الحرّ عنوانها « بعد موتي » نشرتها جريدة العراق ببغداد سنة ١٩٢١ تحت عنوان « النظم الطليق »؛ وفي تلك السنة المبكرة من تاريخ الشعر الحرّ لم يجرؤ الشاعر على إعلان اسمه وإنما وقّع (ب . ن) وهذا نصّ اقتبسه الباحث من تلك القصيدة :

اتركوه ، لجناحيه حفيف مطرب
لغرامي
وهو دائي ودوائي
وهو إكسير شقائي
وله قلب يجافي الصبّ غنجاً لا لكي
يملأ الإحساس آلاماً وكيّ
فاتركوهُ ، إنّ عيشي لشبابي معطب
وحياتي
بعد موتي

والظاهر أن هذا أقدم نصّ من الشعر الحرّ ، والسؤال المهمّ الآن : هل نستطيع أن نحكم بأنّ حركة الشعر الحرّ بدأت في العراق سنة ١٩٢١ ؟ أو أنها بدأت في مصر سنة ١٩٣٢ ؟ والواقع أننا لا نستطيع ، فالذي يبدو لي

أن هناك أربعة شروط ينبغي أن تتوافر لكي نعتبر قصيدة ما أو قصائد هي بداية هذه الحركة وسأدرجها فيما يلي :

١ ـ أن يكون ناظم القصيدة واعياً الى أنه قد استحدث بقصيدته أسلوباً وزنياً جديداً سيكون مثيراً أشدّ الإثارة حين يظهر للجمهور .

٢ ـ أن يقدم الشاعر قصيدته تلك (أو قصائده) مصحوبة بدعوة الى الشعراء يدعوهم فيها إلى استعمال هذا اللون في جرأة وثقة ، شارحاً الأساس العروضيّ لما يدعو اليه .

٣ ـ أن تستثير دعوته صدى بعيداً لدى النقاد والقراء فيضجون فوراً ـ سواء أكان ذلك ضجيج إعجاب أم استنكار ـ ويكتبون مقالات كثيرة يناقشون فيها الدعوة .

٤ ـ أن يستجيب الشعراء للدعوة ويبدأوا فوراً باستعمال اللون الجديد، وتكون الاستجابة على نطاق واسع يشمل العالم العربي كله .

ولو تأملنا القصائد الحرّة التي ظهرت قبل عام ١٩٤٧ لوجدناها لا تحقق أياً من هذه الشروط ، فإنها مرّت وروداً صامتة على سطح تيار ، وجرفها الصمت فلم يعلّق عليها أحد ، ولم يتقبلها شاعر واحد . فضلاً عن أنها لم تكن مصحوبة بدعوة رسمية تثبت القاعدة العروضية لهذا الشعر الجديد وتنادي الشعراء الى استعماله . يضاف الى ذلك ان ناظميها أنفسهم لم يكونوا شاعرين بأهمية ما صنعوا على أي وجه من الوجوه . ولذلك لم يستمرّوا في استعماله وانما تركوه وشيكاً بعد قصيدة واحدة أو اثنتين وعادوا الى أسلوب الشطرين كأن لم يكن شيء ...

وعلى هذا فإن القصائد الحرة التي نظمت قبل عام ١٩٤٧ قد كانت كلها «إرهاصات» تتنبأ بقرب ظهور حركة الشعر الحرّ . ولأولئك الشعراء دورهم الذي نعترف به أجمل اعتراف ، فإنهم كانوا مرهفين فاهتدوا

الى اسلوب الشعر الحرّ عَرَضاً ، وان كانوا لم يشخصوا أهمية ما طلعوا به ولا هم صمدوا واستمرّوا ينظمونه . ولعل العصر نفسه لم يكن مهيأً لتقبل الشكل الجديد إذ ذاك، ولذلك جرف الزمن ما صنعوا وانطفأت الشعلة فلم تلتهب حتى صدر (شظايا ورماد) عام ١٩٤٩ وفيه دعوتي الواضحة الى الشعر الحرّ .

وقد توهم طائفة من الذين تناولوا أحكامي بالنقد — ولا يخلون أن يكون بينهم من هو شتّام لا ناقد موضوعيّ رصين — توهموا انني يوم حكمت بأن أول قصيدة حرة منشورة كانت قصيدتي (الكوليرا) انما كنت أدري بوجود قصائد حرة ظهرت قبل قصيدتي وانني تعمدت إغفالها وعدم الإشارة اليها لأنسب المجد الى نفسي . وهذا اتهام موجع لا أساس له ، يعلم الله . وانما اندفعت الى التجديد بتأثير معرفتي بالعروض العربي وقراءتي للشعر الانكليزي . وليس من مبرر على الاطلاق أن نفترض ان شاعرة مثلي [أو شاعراً مثل بدر شاكر السياب] لا تستطيع الاهتداء بفطرتها عام ١٩٤٧ الى ما قد اهتدى اليه شعراء آخرون غيرها مثل علي أحمد باكثير وعرار وبديع حقي ولويس عوض منذ سنوات أكثر تبكيراً .

كذلك أحب أن أثبت ، في ختام هذا الحديث ، اعتقادي بأنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحرّ ، لبدأها بدر شاكر السياب يرحمه الله ، ولو لم نبدأها أنا وبدر لبدأها شاعر عربي آخر غيري وغيره ، فإن الشعر الحرّ قد أصبح في تلك السنين ثمرة ناضجة حلوة على دوحة الشعر العربي بحيث حان قطافها ، ولا بدّ من أن يحصدها حاصد ما في أية بقعة من بقاع الوطن العربيّ . لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق فيه سنابل جديدة باهرة تغيّر النمط الشائع ، وتبتدىء عصراً أدبياً جديداً كله حيوية وخصب وانطلاق .

٣ ـ بحور الشعر الحر

سبق لي في كتابي هذا أن جعلت البحور التي يصح نظم الشعر الحر منها ثمانية هي الكامل والهزج والرمل والرجز والمتدارك والمتقارب والوافر والسريع . وكان حكمي هذا قائماً على أساس اعتبار التفعيلة الواحدة المكررة في الشطر أساساً . فإذا كانت التفعيلة غير مكررة في الشطر تكراراً متجاوراً لم يصح عندي نظم شعر حر من الوزن الذي تنتمي اليه مثل بحور البسيط والمديد والخفيف والمجتث والمنسرح وسواها .

على أن الشعراء وأولهم بدر شاكر السيّاب ـ رحمه الله ـ حاولوا نظم شعر حر من بحور أخرى غير التي ذكرتها كالطويل والبسيط والخفيف . وقد درست ما صنعوه فوجدت ذلك يقوم على أساس اعتبار الوحدة في القصيدة الحرة تفعيلتين اثنتين بدلاً من واحدة كقولهم من الطويل :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن

ولا يجوز هنا أن تكرر تفعيلة واحدة مختارة لأننا بذلك نخرج اما الى المتقارب (فعولن فعولن فعولن) أو الى الهزج (مفاعيلن مفاعيلن) .

وأما البسيط فيمكن أيضاً أن نقسم الشطر فيه الى قسمين (مستفعلن فاعلن) و (مستفعلن فعلن) ولا يخفى ان (فاعلن) نفسها كثيراً ما تخبن فتتحول الى (فعلن) فتصبح القسمة أشد ضبطاً . غير أن بدر السيّاب نظم شعراً حراً من البسيط دون التقيد بضرورة إيراد التفعيلتين معاً وإنما كانت قصيدته الحرة من البسيط تجري كما يلي مثلاً :

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن فعْلن (مقطوع)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن (مخبون)

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

وهذا كله مقبول عدا الشطر الثالث الـذي وردت فيه فعلن بتسكين العين (المقطوعة) ويقابلها قول بدر :

ام من حياة نسيناها

في قصيدته (أفياء جيكور) وهو يرنّ في سمعي وكأنه شطر ناقص مبتور يضايق الأذن . ومهما يكن من أمر فإن هـذه التشكيلة المنفـّردة قد وردت في قصائد البسيط للسيّاب على ندرة وقلّة ممـا يدلّ على أنه قد لا يكون استساغها هو نفسه . ولو كان مرتاحاً الى ما صنـع ، مؤمناً بموسيقيته لاستعمله أكثر من ذلك .

والواقع ان قوله « أم من حياة نسيناها » يبـدو شطراً ناقصاً وفيه خروج على ما تتقبله الأذن . وقد يقول قائل : « لعلّ أذنك ستتطور فتقبلينه بعد عشر سنين ؟ » والجواب ان ذلك بعيد لأن مـا صنعه بدر مختلف عن حالة التشكيلات غير المتجانسة التي سبق أن رفضتها عام ١٩٥٧ حيث كانت تلتقي صور مختلفة لتفعيلة واحدة مثل (مستفعلن)و(مستفعلاتن) و (مفعولن) ، فهذه كلها صور لتفعيلة واحدة فيها علة زيادة أو علة نقص. وهذا ما تقبله أذني الآن ولا أرى ضيراً في أن يجتمع في ضروب قصيدة حرة واحدة . أما في البسيط فالأمر مختلف تمام الاختلاف لأننـا نجد (مستفعلن) تجتمع مع (فاعلن) وهما تفعيلتان اثنتان لا تفعيلة واحدة ذات صورتين . وذلك خروج كامل على قانون الضرب قديماً وحديثاً .

كذلك ينبغي لنا أن نلاحظ ان قول السيّاب (ام من حيـــاة نسيناها) قد يكون منفراً لمجرد انه لم يحافظ على وحدة التفعيلة، وهي كما قلنا تكون في البسيط والطويل تفعيلتين اثنتين لا تفعيلة واحدة .

واما وزن الخفيف فإن الشعر الحرّ منه أشدّ اضطراباً من شعر البسيط وذلك لأنّ البسيط ينقسم الى وحدتين شبـــه متجانستين هما « مستفعلن فاعلن » و « مستفعلن فعلن »، فمن السائغ الى حدّ مـا نظم شعر حرّ منه على أساس ان الوحدة تفعيلتان لا تفعيلة واحدة . واما الخفيف فإن شطره مكوّن من ثلاث تفعيلات :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فكيف يمكن تقسيمه؟ هنا لا بد من أن نجمع بين تشكيلتين فقط هما :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

فاعلاتن مستفعلن

والواقع ان الجمع بين هاتـــين التشكيلتين ليس أمراً جديداً استحدثه الشاعر الحرّ . فأنا أتذكر في صباي انني كنت أقـرأ من البحر الخفيف قصائد تتكوّن من مقطوعة ذات عدد معين من أبيات الخفيف المـألوف ذي الشطرين ثم يرد فجأة بيتان مجزوءان . وبذلك جمع الشعراء تشكيلتين من الخفيف في قصيدة واحدة . ومنه قول الشاعر عبد اللطيف الكمالي في قصيدة عنوانها (مجاهد) أهداها الى الرابضين في جبال فلسطين وصحارى الأردن وربما كان ذلك حوالى سنة ١٩٤٠ أو قبلها . قال :

وترُ مسّهُ الفخار فرنّا ... وتغنّى بآيه مـــا تغنّى

يشبع المجد والعلى نغمات ... لوّعتْ مهجة الخليّ المهنّا

ويذيب النشيد لحناً عجاباً ... كلّما رنّ معول الظلم أنّا

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن ... فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

ما ترى الأرض توّجت هامة الهضب بالزّهَرْ
نغمة الثأر سعّرتْ كبد الظلم فانفجر
فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن[1]

وما عدا هذا الشكل لا أظن ان من الممكن نظم شعر حرّ من الخفيف اللهمّ إلا على حساب الموسيقى . فليس من السائغ أن يكون الضرب (فاعلاتن) مرة و (مستفعلن) مرة أخرى لأن هذا يخرج خروجاً تاماً على قاعدة الشعر الحرّ التي تبيح في الضرب اجتماع التفعيلة وفروعها التي اشتقت منها (وهي التشكيلات) .

٤ – جمع التشكيلات غير المتجانسة

قلت في الفصل المعنون « بحور الشعر الحرّ وتشكيلاته » من هذا الكتاب ما نصّه : [لا بدّ للشاعر أن يفهم ان لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة. وانما ينبغي أن تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها]. ومضمون هذا النصّ أن على الشاعر أن يوحّد الأضرب في قصيدته بأن يختار ضرباً واحداً يلزمه في القصيدة كلها ، فإذا كان ينظم من الكامل وبدأ بالضرب المرفّل (متفاعلاتن) وجب عليه أن يحتفظ بهذا الضرب في القصيدة كلها .

والواقع ان هذه القاعدة ما زالت نافذة الى حدّ ما ، وهي قاعدة صحيحة غير مغلوط فيها ولكنها لا تصدق على الحالات كلها ، ومن الممكن أن يخرج عليها الشاعر في شيء من الاحتراس . ولكي نتأكد من

---

١ لا يخفى ان الوزن المضبوط هنا هو (فاعلاتن مفاعلن – فعلاتن مفاعلن) بخبن التفعيلتين ولكني أكتب للقارىء التفعيلات الأساسية قبل حصول الزحاف والعلل لكي تكون القاعدة واضحة .

صحتها النسبيّة فلنقرأ أشطر محمود درويش :

تستيقظين على حدود الغدْ	(فعلن)
تستيقظين الآنْ	(مفعول)
وتبعثرين الساحل الأسود	(فعلن)
كالريح والنسيان	(مفعول)
يا قبلة نامت على سكّينْ	(مفعول)
كبر الرحيلْ	(متفاعلان)
كبر اصفرار الورد يا حبّي القتيلْ	(مستفعلان)
كبر التسكع في ضياء العالم المشغول عني	(متفاعلاتن)
كبر المساء على شواطىء كل منفى[1]	(متفاعلاتن)

في هذه الأشطر نجد تجانساً بين الأشطر الخمسة الأولى حيث اجتمع في الضرب كل من (فعلن) وممدودها (فعلان = مفعول) . ثم نفر السمع من اقحام الشاعر للضربين (متفاعلان) المذيّل و (متفاعلاتن) المرفّل . وبذلك انتقل السمع من (مفعول) الى (متفاعلان) وشَعَرنا انه انتقال غير موسيقيّ . وكذلك كان الانتقال غير مقبول في قول محمود نفسه :

لم نعترف بالحبّ عن كثبِ
فليغضب الغَضَبُ
نمشي الى طروادة العربِ
والبعد يقترب ُ (فعلن)
لا تذكرينا حين نفلت من يديك الى المنافي الواسعه (مستفعلن)
إنّا تعلمنا اللغات الشائعه

---

[1] من مجموعته الشعرية (أحبك أو لا أحبك)

هنـــا أيضاً ينبو السمع عن النقلة المفاجئة من (فعلن) الحذّاء الى (مستفعلن) المضمرة . ونفور السمع هنا حاصل مـــع أن الشعر للشاعر الموهوب محمود درويش،وشعره عادة مملوء بالموسيقى وهو قدير في رقرقة النغم في قصائـــده . ومع ذلك نفر السمع من القفز من (فعلن) الى (مستفعلن) فما بالنا بها لو وقعت من شاعر غير أصيل ؟ وأكثر النظّامين غير أصيلين ، ولذلك نسميهم (نظامين) ونرفض أن نعدّهم شعراء . وإنما الشعراء قلة في كل زمان ومكان .

ان ضرورة تجانس التفعيلات في ضرب القصيدة قاعدة صحيحة اذن، ولكنّ من الممكن أن ندخل عليها تلطيفاً يسمح بجمع تشكيلات معينـــة دون غيرها . والواقع انني في عام ١٩٥٧ قد جعلت القانون صارماً شاملاً دون أن أستثني منه حالة ، وها أنا ذي أعود الآن وألطّفه وارقرق فيه ليونة لا بد منها عليها عليّ طول ممارستي للشعر الحرّ نظماً وقراءة .

ومهما يكن من أمر،فأنا أتصدّى الآن للقاعدة التي وضعتها سنة ١٩٥٧ من ضرورة توحيد الأضرب في القصيدة الحرة فألطّفها بالاستثناءات التالية المدرجة أدناه :

أ — يجوز أن تجتمع التفعيلة مع ممدودها في ضرب القصيدة الحرة،ويرد هذا في ثلاثة مواضع أذكرها فيما يلي :

(الأول) جواز اجتماع (فَعِلْ) و (فعولْ) وتجاورهما في ضرب القصيدة الواحدة كما لو قلنا :

ألقى المساء ظلَّه هنا

ألقى الصباح ضوءه هناك

فإنّ تجاور (هنا) و (هناك) سليم لأن (فعول) ليست إلا مدّ فَعِلْ بإدخال حرف ردف. وكل مدّ تقبله الأذن. ومثل هذا أيضاً أو هو قريب منه مجاورة(مفعول)لهذين الضربين فنقول مثلاً :

والليل ينبوع من السّنا
والصبح ظل جارح الأشواكْ

والواقعة ان التفعيلة (مفعولْ) الساكنة اللام لا ترد في ضرب الرجز في عروض الخليل وانما نجد مكانها مفعولُ بضمّ اللام وهي (المقطوع) من (مستفعلن) . ولكننا أدخلناها في ضروب الرجز في عصرنا الحديث هذا وانتشرت فيه انتشاراً واسعاً .

(الثاني) جواز اجتماع (فعْلن) المقطوعة من (فاعلن) في المتدارك مع (مفعولْ) الساكنة اللام لأنّ هذه الأخيرة مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فعلان) الساكنة العين واللام . وفعلان هذه ليست إلا ممدود (فعْلن) الساكنة العين ، وكل مدّ مقبول في عروض الشعر الحرّ ، والسمع يقبل تجاورهاتين التفعيلتين كما في قولي :

يا قبّة الصخره
يا صلوات عذبة الأصداءْ

فاجتمع في الضربّ (فعلن) المقطوعة مع (مفعولْ) التي تساوي (فعلان) الممدودة من (فعلن) . وهذا مطّرد في الشعر الحرّ وأسماعنا تتقبله اليوم .

(الثالث) جواز اجتماع تفعيلة الهزج (مفاعيلن) مع التفعيلة الغريبة التي لم ترد في عروض الخليل (مفاعيلان) . ويقع هذا التجاور في وزنين هما الهزج ومجزوء الوافر المعصوب — وحتى غير المعصوب : مفاعلتان[1] .

وانما أغفلها الخليل لأنها لم ترد عن العرب مطلقاً ، واستنبطناها نحن في هذا العصر واستعملناها بكثرة ، ومنها قولي :

---

١ يجتمع الهزج ومجزوء الوافر غير المعصوب في شعر المعاصرين وحتى في شعر القدماء أحياناً كما نجد عند عمر بن أبي ربيعة وبشار بن برد والسراج الورّاق وسواهم .

قرابيني مكدّسة على المحرابْ
وقرآني طواه ضبابْ

ولا يخفى ان وزن (طواه ضباب) انما هو (مفاعلتان) الممدود من تفعيلة الوافر .

ب ـ لا بدّ لنا أيضاً أن نقرّ اجتماع كل ما يصح وقوعه في العروض والضرب من البيت الخليليّ القديم . ذلك ان الشعر العربي يبيح للشاعر في بعض الحالات أن يستعمل في عروض البيت تشكيلة غير تشكيلة الضرب كما في الرمل :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن　　فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وكما في المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعل　　فعولن فعولن فعولن فعولن

وكما في الرجز

مستفعلن مستفعلن مستفعلن　　مستفعلن مستفعلن مفعولن

وبذلك اجتمعت (فاعلن) مع (فاعلاتن) في الرمل ، والتقت (فعل) مع (فعولن) في المتقارب ، وتجاورت (مستفعلن) مع (مفعولن) في الرجز دون أن تنفر الأذن من ذلك . وقد تجلّى لي عبر السنوات الماضية أن الصحيح أن نبيح اجتماع هذه التفعيلات في ضروب الشعر الحرّ . اما لماذا رفضتُ ذلك عام ١٩٥٧ فلأنني كنت أحرص على أن يكون ضرب القصيدة الحرّة موحداً كضرب الشطرين دونما زيادة . ثم بدأ يلوح لي تدريجياً ان ما تقبله الأذن مجتمعاً في عروض البيت وضربه يكون مقبولاً أيضاً في ضروب الشعر الحرّ ، ولذلك وجدت أذني تتقبله كلما مرّ الزمن . فإذا كان البيت الواحد السليم يحتمل مثل ذلك فلماذا لا نبيحه في الضرب في شعر افترضنا فيه الحريّة ؟ وعلى ذلك لم أعد أجد خطأ في قول الشاعر خليل حاوي :

داري التي أبحرتِ ، غربتِ معي
وكنتِ خير دارْ
في (دوخة) البحارْ
في غربتي وغرفتي
ينمو على عتبتها الغبارْ

فإن الشاعر هنا قد جمع بين (مستفعلن) و (فعـول) في ضرب الرجز ، وهما يجتمعان على هذا النحو في البيت القديم فنقول مثلاً :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن   مستفعلن مستفعلن مفعولن

وهو وارد في تشكيلات الرجز ، وكل ما صنعنا نحن من خروج اننا استنبطنا (فعول) بدلاً من (مفعولن) وفعولُ هـذه تفعيلة مصابة بالخبن والقطع من (مستفعلن) وهي غير واردة في ضروب الخليل على جمالها وخفتها وانسيابيّتها وتقبّل الأذن لها . وهذا غـير مستغرب ، فإن العرب لم تستعمل كل جميل مقبول من الامكانيات العروضية ، وقد يكون فيما نبذته جمال كما أثبت المتأخرون .

ومما يصحّ جمعه في ضروب الشعر الحرّ (فاعلن) و (فاعلاتن) في المتدارك وهو وارد في عروض الخليل في مجزوء المتدارك :

فاعلن فاعلن فاعلن   فاعلن فاعلن فعلاتن

اجتمع هنا (فاعلن) مع (فعلاتن) المصابة بالخبن والترفيل . كل ما غيرنا نحن اننا جئنا بها مخبونة مرة (فعلاتن) وغير مخبونة مرة (فاعلاتن) على حسب حاجة المعنى . كما اننا في هذا العصر نستعمل هذا الضرب في غير المجزوء مع ان الخليل لم يبح استعماله إلا في المجزوء كما في تفعيلات البيت أعلاه ، ومنه قول أحدهم :

دار سعدى بشحر عمانِ   قد كساها البلى الملَوانِ

وقد استعملت هذا الضرب في قولي أخاطب أمي يرحمها الله :

تسقطين شهيده
في الدروب القريبة والطرقات البعيده
تسكنين جراح القصيده

ويلاحظ ان الضرب جاء غير مخبون مرتين ومخبوناً في الشطر الأول .
ومؤدّى القول في هذا كله اننا نبيح الآن أن يقع في ضرب القصيدة الحرة كل ما تجاور في عروضٍ وضربٍ لبيت خليليّ واحد. ومنه ما لم نذكره هنا مثل اجتماع (فعولن) و (فعولُ) المقبوضة فقد وردا في البيت القديم :

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولُ

والأمر في هذا كله ليس مجرد اعتباط لا يحكمه قانون كما قد يظن الظانون . وذلك لأن ما تقبله إذن شاعرة مدرّبه السمع مثلي لا يمكن أن يكون فوضى لا ضابط لها وإنما يتحكم فيه ذوق الشاعر القائم على التدريب السمعي البطيء عبر سنين طويلة من قراءة شعرنا القديم والحديث. كذلك لا أستبعد أن يكون سمعي العروضيّ متأثراً بالوزن الانكليزي والفرنسيّ لكثرة ما أقرأ من شعر بهاتين اللغتين. ولا يعني هذا — كما سيزعم بعض الباحثين — ان عروض الشعر الحرّ مستورد من الغرب. والدليل موجود بين يدي القارىء ، فأنا لا أخطو خطوة في تقنين قاعدة إلا بعد استشارة عروض الخليل الذي خبرت مداخله ومخارجه طويلاً .

وأحب أن أضيف قبل أن أختم الموضوع ان التطويرات المهمة التي أحدثناها في ضروب الخليل تجعل علينا أن ندخلها في مادة العروض حين نلقيها على طلبة الجامعات ، وإلا أصبح الشعر الحرّ أوسع من العروض العربي وأصبح تدريسنا لهذا الموضوع ناقصاً لا يزوّد الطلبة بثقافة عروضية

كاملة تكفيهم لفهم ما هو مستعمل في شعرنا المعاصر .

وبعد فهذه هي الحواشي التي أريد إضافتها الى ما قلت في هذا الكتاب سنة ١٩٦٢، ومنها يلوح ان تطوراً ملحوظاً قد وقع لسمعي وللشعر الحرّ نفسه . وقد ينم هذا عن أن قواعد الشعر الحر لم يضعها ويخطط لها شاعر واحد وإنما هي من صنع مجموع الشعراء عبر فترة زمنية طويلة . ومن يدري ؟ لعلّ القواعد التي قبلتها الآن ستتطور على أيدي شعراء آخرين يأتون بعدنا . وكل ما أتمنى أن يسلّح الشعراء أنفسهم بكثرة القراءة للشعر السليم الخالي من الأخطاء العروضية وأن يكفوا عن الخروج على الوزن مراراً عديدة عبر الكثير من قصائدهم .

كذلك ينبغي لي أن أقول ان القواعد التي وضعتها للشعر الحرّ ما بين سنة ١٩٤٩ وسنة ١٩٦٢ ما زالت صحيحة لا غلط فيها،ويمكن لأي شاعر أن يستعملها،غير انني أذهب الآن الى أنها ليست الصورة الوحدة الممكن استعمالها . وأرجو حقاً ألا يظن القارىء المتعجل ان الحواشي التي أضفتها الآن الى القانون تدل على انني « أتراجع » وأنكص عن قبول ذلك القانون لأنه كان مغلوطاً فيه فإن هذا الحكم ليس صحيحاً ولا وارداً . كل ما في الأمر انني أتقبل الآن – حرصاً على الموضوعية والدقة – إضافة تنويعات جديدة بشروط خاصة لها ما يبرّرها . أما إذا أراد شاعر حرّ أن يستعمل القاعدة التي وضعتها على صفحات مجلة « الآداب » عام ١٩٥٧ ، وفي هذا الكتاب عام ١٩٦٢ فحرصَ على توحيد الضرب في قصيدته ، فإن هذا لا يكون خطأً على أي وجه من الوجوه ، وإنما هو نوع من لزوم ما لا يلزم،فيه إجهاد للشاعر وليس فيه غلط .

وقد يقول قائل ثانٍ انني بهذه الحواشي قد أوهنتُ قيمة كتابي هذا. وهو قول مردود لسببين :

(الأول) : لأن القواعد الأساسية التي وضعتها للشعر الحرّ ما زالت ثابتة

وقد تقبلها مئات الشعراء واستعملوها . كل ما هنـاك انني أضفت الآن تفصيلاً جديداً لفرع واحد من فروعها يتناول صفحات معدودة من هذا الكتاب .

(الثاني) : ان كتابي هـذا لا يتعلق بمسألة التشكيلات وحدها وانما يتناول قضايا كثيرة من شؤون الشعر مثـل هيكل القصيدة وبنائها ، والجانب البلاغيّ منها ، وقضايا ما يسمى بقصيدة النثر ، والشعر المترجم عن اللغات الأجنبية ، وتقليد القصيدة الأوروبية ، ودراسة جانب الالتزام والحرّية ، ومزالق نقد الشعر ، ومسؤولية الناقد إزاء اللغة ، وعلاقة الشعر بالموت، ومسألة البنـد وسوى ذلك . وليست قضية التشكيلات إلا صفحات قليلة من الكتاب، فإذا ما وسعت هذه القضية فليس معنى ذلك انني قد أبطلت الكتاب الذي يدرس الآن في أكثر من جامعة في العالم العربيّ وما زال النقاش حولـه مستمراً في الأندية والصحف والجامعات . ولذلك أعود فأضعه بين يدي القـارىء في طبعته الخامسة ، سائلة الله الاّ أكون في هذه المقدمـة قد وقعت في شطط وسبقت الزمن سبقاً غير مستساغ ولا مقبول . ومن واجبي باعتباري شاعرة وعروضيّة أن أعلن آرائي وتقنيناتي لمختلف قضايا الوزن وليس علـيّ أن تبقى هذه الآراء نافذة بعد عشرين عاماً . فإن الحيـاة البشرية في نموّ دائم ولا اكتمال لها مطلقاً ، والله هو الثبات الوحيد المطلق في هذه الخليقة الجميلة .

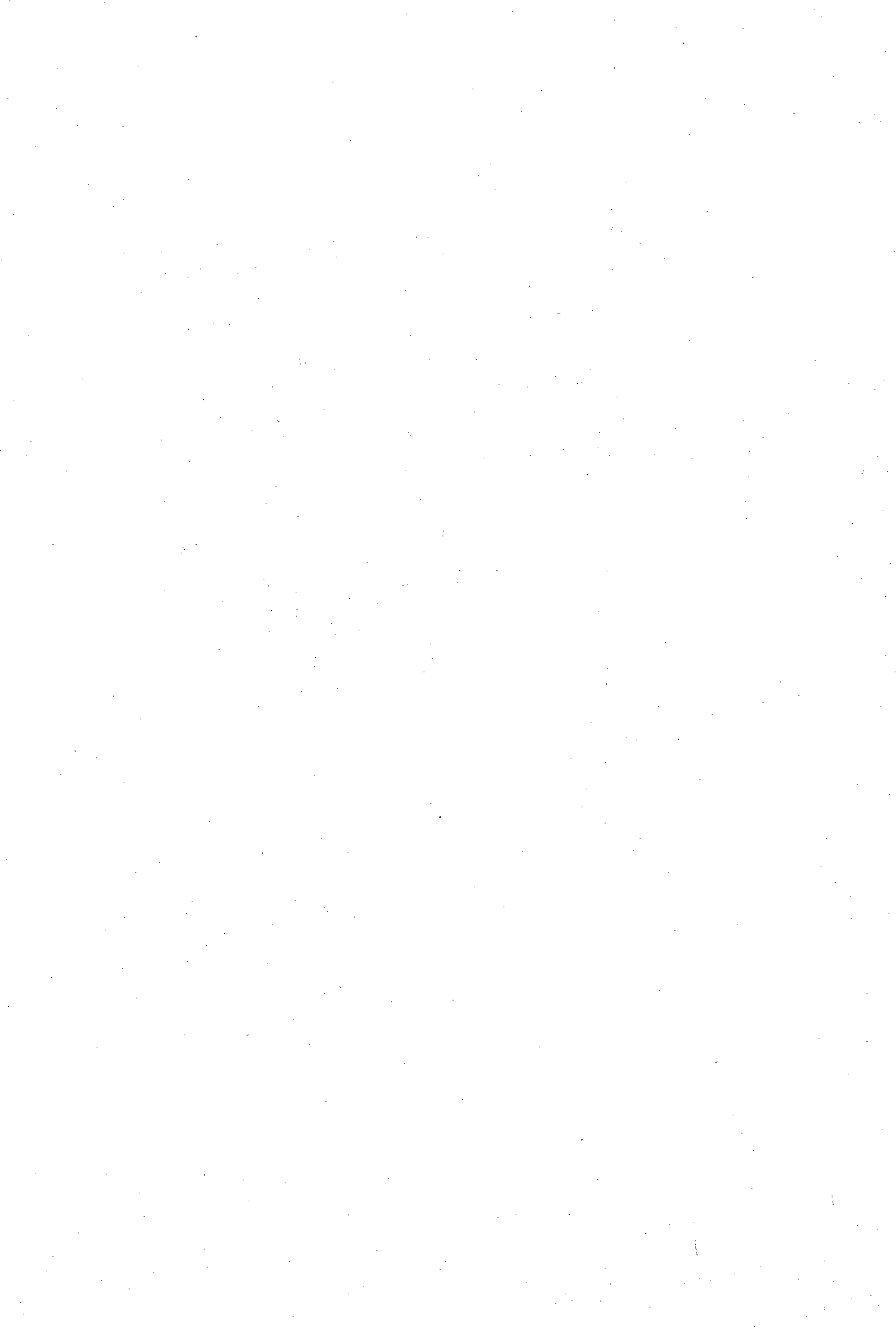
الكويت في
جمادى الآخرة ١٣٩٨ هـ
مايو ١٩٧٨ م

نازك الملائكة



القِسْمُ الأوّل

في الشِعر الحرّ



البَابُ الأوَّلُ

الشِعرالحرّ باعتبارِهِ حرَكة

- بدايته وظروفه
- جذوره الاجتماعية



الفَصلُ الأوّل

بداية الشعر الحرّ وظروفه

البداية

كانت بداية حركة الشعر الحرّ سنة ١٩٤٧ ، في العراق . ومن العراق، بل من بغداد نفسها ، زحفت هذه الحركة وامتدّت حتى غمرت الوطن العربي كله وكادت ، بسبب تطرّف الذين استجابوا لها ، تجرف أساليب شعرنا العربي الأخرى جميعاً .

وكانت أول قصيدة حرة الوزن تُنشر قصيدتي المعنونة «الكوليرا»[١] وسأدرج بعضها فيما يلي ، وهي من الوزن المتدارك (الخبب) :

---

١ نظمتها يوم ٢٧ - ١٠ - ١٩٤٧ وأرسلتها إلى بيروت فنشرتها مجلة (العروبة) في عددها الصادر في أول كانون الأول ١٩٤٧ وعلقت عليها في العدد نفسه . وكنت نظمت تلك القصيدة أصور بها مشاعري نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذي داهمها . وقد حاولت فيها التعبير عن وقع أرجل الخيل التي تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء في ريف مصر . وقد ساقتني ضرورة التعبير إلى اكتشاف الشعر الحر .

طلع الفجر
اصغ الى وقع خطى الماشين
في صمت الفجر ، أصخ ، أنظر ركب الباكين
عشرة أموات ، عشرونا
لا تحص ، أصخ للباكينا
اسمع صوت الطفل المسكين
موتى ، موتى ، ضاع العدد
موتى ، موتى ، لم يبق غد
في كل مكان جسد يندبه محزون
لا لحظة إخلاد لا صمت
هذا ما فعلت كفّ الموت
ألموت الموت الموت
تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

نشرت هذه القصيدة في بيروت ووصلت نسخها بغداد في أول كانون الأول ١٩٤٧ . وفي النصف الثاني من الشهر نفسه صدر في بغداد ديوان بدر شاكر السيّاب (أزهار ذابلة) وفيه قصيدة حرة الوزن له من بحر الرمل عنوانها (هل كان حباً) وقد علق عليها في الحاشية بأنها من « الشعر المختلف الأوزان والقوافي » . وهذا نموذج منها :

هل يكون الحبّ اني
بتّ عبداً للتمني
أم هو الحبّ اطراح الأمنيات
والتقاء الثغر بالثغر ونسيان الحياة
واختفاء العين في العين انتشاء
كانثيال عاد يفنى في هدير
أو كظلّ في غدير

على ان ظهور هاتين القصيدتين لم يلفت نظر الجمهور ، وكان تعليق مجلة (العروبة) على قصيدتي هو التعليق الوحيد على هذه النقلة في أسلوب الوزن . ومضت سنتان صامتتان لم تنشر خلالها الصحف شعراً حراً على الإطلاق .

وفي صيف سنة ١٩٤٩ صدر ديواني (شظايا ورماد) وقد ضمّنته مجموعة من القصائد الحرة،وقفت عندها في مقدمة الكتاب المسهبة وأشرت الى وجه التجديد في ذلك الشعر ، وبينت موضع اختلافه عن أسلوب الشطرين ، ثم جئت بمثال من تنسيق التفعيلات ، وعيّنت بعض البحور الخليلية التي تصاح لهذا الشعر

وما كاد هذا الديوان يظهر حتى قامت له ضجة شديدة في صحف العراق ، وأثيرت حوله مناقشات حامية في الأوساط الأدبية في بغداد . وكان كثير من المعلقين ساخطين ساخرين يتنبأون للدعوة كلها بالفشل الأكيد . غير ان استجابة الجمهور الكبير كانت تحدث في صمت وخفاء خلال ذلك،فما كادت الأشهر العصبية الأولى من ثورة الصحف والأوساط تنصرم حتى بدأت تظهر قصائد حرة الوزن ينظمها شعراء يافعون في العراق ويبعثون بها الى الصحف . وبدأت الدعوة تنمو وتتسع .

وفي آذار ١٩٥٠ صدر في بيروت ديوان أول لشاعر عراقي جديد هو عبد الوهاب البياتي وكان عنوانه (ملائكة وشياطين) وفيه قصائد حرة الوزن . تلا ذلك ديوان (المساء الأخير) لشاذل طاقة في صيف ١٩٥٠ ثم صدر (أساطير) لبدر شاكر السياب في أيلول ١٩٥٠ وتتالت بعد ذلك الدواوين ، وراحت دعوة الشعر الحرّ تتخذ مظهراً أقوى حتى راح بعض الشعراء يهجرون أسلوب الشطرين هجراً قاطعاً ليستعملوا الأسلوب الجديد.

الظروف

كانت لحركة الشعر الحرّ ظروف معرقلة تضع في وجهها العقبات

وتجعل سبيلها وعراً . بعض تلك الظروف عــامّ يتعلق بطبيعة الحركات الجديدة إجمالاً ، وبعضها خاصّ بالشعر الحرّ نفسه .

أما الظروف العامة فتكمن في أن الشعر الحرّ ، شأنه شأن أية حركة جديدة في ميادين الفكر والحضارة ، قد بدأ لدناً ، حييّاً ، متردّداً ، مدركاً انه لا بدّ أن يحتوي على فجاجة البداية ، فلا بدّ له من ذلك ، لأنه ، على كل حال ، « تجربة » ، ولن يعفيه إخلاصه وتحمّسه من أن يزلّ أحياناً ويتخبط . ذلك ان مثل هذه الحركات الأدبية التي تنبع فجأة ، بمقتضى ظروف بيئية وزمنية ، لا بدّ أن تمـرّ بسنين طويلة ، قبل أن تستكمل أسبـاب النضج ، وتملك جذوراً مستقرة ، وتلين لهـا أداتها ، وليس من المعقول أن تولد ناضجة ، وانمـا تبدو عيوبها كلما ابتعدنا عنهـا وأوغلنا في الزمن باختباراتنا الجديـدة ونضج ثقافاتنا واتساع آفاقنا .

وأما الظروف الخاصة فتكمـــن في كون الشعـر الحرّ حركة جديدة جابهها الجمهور العربـي أول مرة في هذا العصر . نقول هذا ونحن على علم بما يذهب اليـه بعض الباحثـين الأفاضل من انهـــا تجـد جذورها في الموشحات الأندلسية ، وفي البند الـــذي أبدعه شعراء العراق في القرنين الماضيين أو قبلهما بزمن يسير .

أما الموشحات الأندلسية فإن المشهور المحفوظ منهـا يقوم على أساس المقطوعة ، ويحافظ على طول ثابت للأشطر ، وحتّى اذا تساهـل بعض التساهل في الطول ، فإن ذلك يجري في حدود معينة تجعـل الموشح أبعد ما يكون عن الشعر الحرّ . وانما الشعر الحرّ شعر تفعيلة ، بيـــنما بقي الموشح شعراً شطرياً . وسوف نبسط ذلك في موضعه من الكتاب .

وأما البند فالمعروف انه أسلوب مجهول لدى الجمهور العربـيّ ، ولم ينظمه إلا شعراء العراق ، وأنا شخصياً لم أسمع به قبل سنة ١٩٥٣ ، على

قوة اهتمامي بالشعر العربي . وذلك طبيعي منتظر ، فلا كتب العروض تشير الى البند ، ولا كتب الأدب المتداولة ، ولا مدرّسو الأدب يذكرونه في صفوفهم . ثم ان كبار الشعراء في عصور الأدب العربي الزاهرة لم يمارسوا نظمه ، وانما اقتصر على استعماله شعراء العراق المتأخرون، وكان أشبه ما يكون بأسلوب عامّي للمراسلات الاخوانية الظريفة . نقول ذلك كله لا لننتقص من قيمة البند الجمالية ، وإنما لنبين ان الشعر الحرّ لم يتحدّر منه من جهة ، وان وجوده لم يساعد الجمهور العربي على تقبل حركة الشعر الحرّ حين قيامها من جهة أخرى . وليست العبرة بوجود نمط من أنماط الشعر ، وانما العبرة في معرفة الجمهور والشعراء له بحيث يؤثر في اتجاهاتهم .

ولعلّ أبرز الأدلة على أن الحركة كانت وليدة عصرنا هذا ، ان أغلبية قرّائنا ما زالوا يستنكرونها ويرفضونها ، وبينهم كثرة لا يستهان بها تظن أن الشعر الحرّ لا يملك من الشعرية إلا الاسم فهو نثر عادي لا وزن له .

تلك هي الظروف الخاصة للشعر الحرّ . ولا يخفى أن الحركة الأدبية التي تنبت فجأة على هذه الصورة تفقد ميزة هامة مما يملكه الأدب الذي يتطور متدرّجاً . ذلك انها لا تملك قواعد تستند اليها ، ولا أسساً تجري وفقها بحيث تأمن الخطأ والزلل . وإنما لا بدّ لأتباعها ، وهم يسندونها ويرفعون صوتها ، من مجازفة وتضحية . وانه لموجع للشاعر المخلص لفنّه ، أن يكتب وهو على علم بأنه يخوض ميداناً جديداً قد يقضي على شاعريته ، وقد يودي بسمعته الشعرية التي جهد لبنائها وسهر .

ونتيجة لهذه الظروف العامة والخاصة ، يسهل أن يسقط المبتدئون من الشعراء في التشابه والتكرار المملّ ، فينهج الواحد منهم نهج زملائه الآخرين دونما ابتكار ، لا عن تقليد واع، وإنما على صورة غير واعية.

ذلك ان السنن الوحيدة الموجودة هي قصائد الآخرين ، وهي مـــا زالت قليلة نسبياً . والمعروف ان الشاعر الذي يعجب بوزن قصيدة من القصائد فيعارضه لا يستطيع أن ينجو من السقوط في « معارضة » معانيها وجوّها وحتى سقطاتها أيضاً . وقد كان هذا أحد وجوه الخطر الكثيرة التي تضمنتها حركة الشعر الحرّ حين قيامها أول مرة . وما لبثت مظاهره حتى بدأت تلوح على بعض الشعر الحرّ الذي ينظمه الناشئون ، فلم يعد من النادر أن تتشابه قصائد الشعراء في موضوعاتها وألفاظها وأجوائها وأخيلتها . وان الخطأ في شعر الواحد ليسري سرياناً مدهشاً في شعر الآخرين وكأنه بات سنّة تُحتذى لا خطأ ينبغي تحاشيه .

على ان مشكلات حركة الشعر لم تقتصر على مزالق الظروف وانمـــا جاءتها من جهات أخرى سندرسها في الفقرة التالية .

المزايا المضللة في الشعر الحر

تبدو الأوزان الحـــرّة وكأنها تمتلك مزايا عظيمة تسهّل على الشاعر مهمة التعبير ، وتهيء له جواً موسيقياً جاهزاً يستطيع أن يمنحه قصيدتـه دونما جهد كبير . والحقيقة التي سرعان ما يكتشفها كل شاعر ناضج لا تخدعه المظاهر ، ان ما يبدو لنا أول وهلة مزايا في الأوزان الحرة ينقلب حين نتفحصه الى مزالق خطرة . وهذه المزالق قادرة عـــلى أن تخلق من امكانيات الابتذال والرخاوة في الشعر الحرّ ما هو خليق بأن يسبب للشاعر قلقاً محقّاً عـــلى شعره . ان أقل تهاون من جانب الشاعر يكفي لـــدفع القصيدة الى درك الابتذال وعاميّة اللين .

وسوف نتناول هـــذه المزايا الخادعة في الشعر الحرّ فيما يـــلي وهي ثلاث :

(أولاً) الحريّة البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر . والحق انها حريّة خطرة . ان الشاعر يلوح معها غير ملزم باتباع طول معين لأشطره، وهو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية . فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبّه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه ولا عدد معيناً للتفعيلات يقف في سبيله ، وانما هو حرّ ، حرّ، سكران بالحرية ، وهو ، في نشوة هذه الحرية ، ينسى حتى ما ينبغي ألا ينساه من قواعد ، وكأنه يصرخ بآلهة الشعر : « لا نِصْف حرية أبداً . إما الحرية كلها أو لا!» وهكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الاتّزان ووحدة القصيدة واحكام هيكلها وربط معانيها ، فتتحول الحرية الى فوضى كاملة .

(ثانياً) الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، فهي تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته . انها سعلاة الشعر الحرّ الخفية ، وفي ظلها يكتب الشاعر أحياناً كلاماً غثاً مفككاً دون أن ينتبه ، لأن موسيقية الوزن وانسيابه يخدعانه ويخفيان العيوب . ويفوت الشاعر ان هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره وانما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه ، يزيد تأثيرها ان الأوزان الحرة جديدة في أدبنا ولكل جديد لذة . وعلى هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة وبالاً على الشاعر ، بدلاً من أن يستخدمها ويسخرها في رفع مستوى القصيدة وتلوينها .

(ثالثاً) التدفق ، وهي مزية معقدة تفوق المزيتين السابقتين في التعقيد . وينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة ، فإنما يعتمد الشعر الحرّ على تكرار تفعيلة ما مرّات يختلف عددها من شطر الى شطر . وهذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقاً تدفقاً مستمراً ، كما يتدفق جدول في أرض منحدرة ، وهي كذلك مسؤولة عن خلوّه من الوقفات. والوقفات، كما يعلم الشعراء ، شديدة الأهمية في كل وزن ، ولا يدرك الشاعر مدى

ضرورتها إلا حين يفتقدها في الشعر الحرّ . انه إذ ذاك مضطرّ الى مضاعفة جهده ، وحشد قواه لتجنب « الانحدار » من تفعيلة الى تفعيلة دونما تنفس. ولنلاحظ أسلوب الوقوف في أوزان الخليل ونقارنه بما يقدّمه الشعر الحرّ من إمكانيات في هذا الباب .

إن البحور الستة عشر ذات الشطرين، تقف عند نهاية الشطر الثاني من البيت وقفة صارمة لا مهرب منها ، فتنتهي الألفاظ وينتهي المعنى وتقوم حدود البيت واضحة فتميّزه عن البيت التالي وكلنا يعلم أنّ استقلال البيت كان يعدّ فضيلة القصيدة لدى العرب القدماء ، بحيث كانوا يعتبرون «التضمين» عيباً فادحاً . والتضمين هو ارتباط آخر البيت المقفّى بأوّل البيت التالي إعرابياً ومعنوياً . وهو معيب حتى في شعر الشطرين المعاصر ومنه قول الشاعر بدويّ الجبل في مرثيته الجميلة للملك غازي الذي قاوم الاستعمار البريطاني في العراق وتحدّاه ، فقتله نوري السعيد سنة ١٩٣٩ .. قال بدويّ الجبل :

خضبت غرة الصباح فقد نـــ ـــمّ عليها بالعطـــر والتوريـــد
قَدَر أنزل الكميّ عن السر ج وألوى بالفارس المعـــدود

فقد جاءت كلمة « قدر » في أول البيت الثاني مع أنّها فاعل الفعل (نمّ) في البيت الأوّل ، وهذا هو التضمين .

كل هذا جار في شعر الشطرين الخليليّ الذي يتمسّك أشد التمسّك باستقلال البيت . أما الشعر الحرّ الذي تكون وحدته التفعيلة فإنّه يتعمّد تحطيم استقلال الشطر تحطيماً كاملاً ، لذلك لا نجد له وقفات ثابتة حتى مع وجود القافية في نهاية كل شطر ، وإنما يترك الشاعر حرّاً يقف حيث يشاء . ومعنى ذلك ان الشاعر ، في الشعر الحر ، ليس ملزمـــاً أن ينهي المعنى والإعراب عند آخر الشطر، وانما يجعل من حقه أن يمدّهما إلى الشطر التالي أو ما بعده . وعلى هذا تترك مسألة الوقوف للشاعر يتصرف فيها بما يمـــلي

ذوقه . ومن هنا ينهض المشكل . لقد ثبت لنا ان أغلب الشعراء الناشئين الذين نظموا الشعر الحرّ كانوا دون مستوى هـذه الحرية التي أعطيت لهم ، فقد راحوا يكتبون بلا توقف ، فكان المرء ، وهو يقرأ شعرهم ، يجري في معترك لاهث لا راحة فيه . وما من شك في ان الناضجين من الشعراء يقدّرون عظم المسؤولية التي تلقيها الحرية على عواتقهم . ذلك ان هذا الوزن الحرّ لا يقدم أية مساعدة وانما يقع العبء كله على سياق المعنى ، وارتباطات الألفاظ في القصيدة ، وليس هذا بالأمر الهين .

نتائج التدفق في الأوزان الحرة

هذه « التدفقية » التي لاحظناها تؤدي الى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحرّ يمكن أن نعدّهما من عيوبه :

أ – تجنح العبارة في الشعر الحرّ الى أن تكون طويلة طولاً فادحاً. وهذا نموذج من قصيدة لبدر شاكر السيّاب :

وكأن بعض الساحرات
مدّت أصابعها العجاف الشاحبات الى السماء
تومي الى سرب من الغربان تلويه الرياح
في آخر الأفق المضاء
حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح[1]

هذه الأشطر كلها عبارة واحدة ، وليست فيها وقفة من أي نوع . وهذا مثال ثان من قصيدة لعبد الوهاب البياتي :

أترى الظلال الهائمات وراءه وعت الغناء

---

١ قصيدة (حفار القبور) لبدر شاكر السياب . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ (ص ٣) .

فاسترسلت في شبه حلم واستفاقت للمساء
تروي أحاديث الصبيّات اللواتي كن يصطدن الرجال
بغنائهنّ وراء أسوار الليال[1]

العبارة هنا سؤال وبترها خلال القراءة أعسر ، لأن نبرة التساؤل التي تبدأ بقوله « أترى الظلال » ينبغي الاّ تنتهي قبل لفظ (الليال) . وهذا الطول في العبارة عيب تساعد عليه طبيعة الشعر الحرّ ، ولا بدّ للشاعر من الوعي المتصل لكي يتحاشاه . والحقيقة أننا ، لو تأملنا قيود الأوزان الحرة لوجدناها لا تقلّ عن قيود أوزاننا القديمة ان لم تزد ، فالوقفة اضطرارية في الحالتين وان اختلفت أسبابها . وذلك أمر يحتّم على الشاعر الحرّ أن يتبع نظاماً صارماً في صياغة عباراته بحيث يعوّض عن القيود الجبريّة في نظام الشطرين .

ب — تبدو القصائد الحرة وكأنها،لفرط تدفقها ، لا تريد أن تنتهي، وليس أصعب من اختتام هذه القصائد . وسبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا اليه من انعدام الوقفات . ففي نظام الشطرين تقدّم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة ، لأنها هي في ذاتها وقفة ، فلا يبقى على الشاعر إلا أن يختم المعنى ، وهنا تستطيع أية عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة ، خاصة في قصائد الوصف والمناجاة ونحوها . أما في الوزن الحرّ فإن الوقفات الطبيعية معدومة ، والشاعر حتى اذا استعمل أشد العبارات جهورية وقطعاً يحس ان القصيدة لم تقف ، وانما استمرت تتدفق ، وعليه لذلك أن يستمرّ في تغذيتها واطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول . وتشتدّ المتاعب في قصائد الوصف والمناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد ، ولذلك

[1] قصيدة (الظلال الهائمة) لعبد الوهاب البياتي . مجلة الأديب . سبتمبر ١٩٥٢ (ص ٤١) .

تصلح الأوزان الحرة للشعر القصصيّ والدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره .

الخواتم الضعيفة للقصائد الحرة

يلوح لنا،من مراجعة الأساليب التي يختتم بها الشعراء قصائدهم الحرة، انهم شاعرون ، ولو دون وعي ، بصعوبة إيقـاف التدفق الطبيعيّ في الوزن الحرّ . ولذلك يلجأون الى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة .

من تلك الأساليب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها ، ونموذجه قصيدة لبلند الحيدري يبدأها ويختتمها بالمقطع التالي[1] :

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك وتمضي عن طريقي
قد فرغنا وانتهينا
وتذكرنا كثيراً ونسينا [2]

وليس هذا الاختتام محض صدفة ، فالشاعر قد استعمله في قصائـد كثيرة غير هذه منها (أعماق) و (ولن أراها) و (حبّ قـديم) و (غداً نعود) في ديوانه (أغاني المدينة الميتة) . ثم ان هـذه الظاهرة لا تقتصر على بلند الحيـدري ، فهي تطلّ علينا في شعر عبد الوهاب

---

١ قصيدة « يا صديقي » لبلند الحيدري . ديوان (أغاني المدينة الميتة) .

٢ لا يخفى ان (نسينا) بعينها المكسورة لا تصلح قافية تقابل « انتهينا » والظاهر ان الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقرأها بفتح السين .

البياتي[1] ونحن نلمحها عند بدر السيّاب[2] وعند شاذل طاقة[3]. والواقع أن تعاقب اختتام القصيدة بتكرار مطلعها لدى هؤلاء الشعراء جميعاً يشي بأنهم يستشعرون الصعوبة التي أشرنا اليها في اختتام القصائد الحرة فيلجأون الى هذه الوسيلة الشكلية . والواقع أن هذا الاسلوب ليس إلا تهرباً من الشاعر ، يفرّ فيه من صعوبة الاختتام الطبيعيّ . وهو انما يقع في ذلك التهرّب تحت ضغط الشعر الحر . وليس التكرار هنا إلا نوعاً من التنويم يخدّر به الشاعر حواسّ القارىء موحياً اليه بأن القصيدة قد انتهت .

ومن الأساليب التي يلجأ اليها الشعراء في اختتام القصائد الحرة أسلوب لجأ اليه بدر شاكر السياب في قصيدته « حفار القبور » . قال في آخر تلك القصيدة الطويلة :

وتظلّ أنوار المدينة وهي تلمع من بعيد
ويظلّ حفّار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متعثّر الخطوات يحلم باللقاء وبالخمور

وقال في خاتمة قصيدة أخرى :

ويلوح ظلّك من بعيد وهو يومىء بالوداع
وأظلّ وحدي في صراع[4]

إني أسمّي هذا الأسلوب في الاختتام أسلوب « ويظلّ .. » ، وهو

---

١ قصيدة (تمت اللعبة) للبياتي . مجلة الأديب أكتوبر ١٩٥٢ .
٢ قصيدة (في القرية الظلماء) ديوان أساطير . بدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ .
٣ قصيدة (حصاد النار) لشاذل طاقة . ديوان المساء الأخير . مطبعة الاتحاد الجديد . الموصل ١٩٦٠ .
٤ قصيدة (اللقاء الأخير) لبدر شاكر السياب .

ليس مقصوراً على بدر السياب ، كما قد يظن ، فهذه مثلاً خاتمة قصيدة لبلند الحيدري[1] :

ويدور فيها العقربان
تك . تك .
يا للجبان
يا للجبان متى سيومىء بالوداع ؟
وأظلّ أزحف في صراع

هذه القصائد كلها تختم بأسلوب « ويظـــلّ » وهو أسلوب تنويمي كالسابق ، لأنه يسلم المعنى الى استمرارية مريحة وكأن الشاعر يقول للقارىء :

« وقد استمرّ الأمر على هذا .. » وبهذا ينتهي دوره ، ويصح للقصيدة أن تنتهي .

وإنما المسؤول عن هذا كله هو الطبيعة المتدفقة للشعر الحرّ . على ان هذه الطبيعة ينبغي ألا تُعفي شاعراً ناضجاً من انهاء قصيدته إنهاء فنياً مقبولاً .

عيوب الوزن الحر

اذا كانت مزايا الشعر الحرّ الثلاث : الحرية والموسيقية والتدفق قد استحالت شراكاً للشاعر ، فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هذا الوزن؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحرّ نفسه ، وأبرزها عيبان اثنان يرتكز كل منهما الى تركيب التفعيلات في الشعر الحرّ،وسنقف عندهما فيما يلي :

---

١ قصيدة « محاولة » لبلند الحيدري . مجلة الأديب يوليو ١٩٥٢ (ص ١٦) .

أ – يقتصر الشعر الحرّ بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر ، وفي هذا للشاعر غبن يضيّق مجال إبداعه. فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحراً شعرياً بوافيها ومجزوئها ومشطورها ومنهوكها . وقيمة ذلك في التنويع والتلوين ومسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبيرة ، بحيث يصبح اقتصار الشعر الحرّ على نصف ذلك العدد نقصاً ملحوظاً فيه .

ب – يرتكز أغلب الشعر الحرّ – ثمانية بحور منه من عشرة – الى تفعيلة واحدة . وذلك يسبب فيه رتابة مملّة، خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته . وعندي أن الشعر الحرّ لا يصلح للملاحم قط ، لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز الى تنويع دائم ، لا في طول الأبيات العدديّ فحسب ، وإنما في التفعيلات نفسها وإلا سئمها القارىء . ومما يلاحظ ان هذه الرتابة في الأوزان تحتّم على الشاعر أن يبذل جهداً متعباً في تنويع اللغة وتوزيع مراكز الثقل فيها ، وترتيب الأفكار ، فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم المملّ .

إمكانيات الشعر الحر ومستقبله

مؤدّى القول في الشعر الحرّ انه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ، لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ، بسبب القيود التي تفرضها عليه وحدة التفعيلة وانعدام الوقفات وقابلية التدفق والموسيقية. ولسنا ندعو بهذا الى نكس الحركة ، وإنما نحب أن نحذّر من الاستسلام المطلق لها ، فقد أثبتت التجربة ، عبر السنين الطويلة ، ان الابتذال والعاميّة يكمنان خلف الاستهواء الظاهريّ في هذه الأوزان .

والحق ان الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها المفروضة منذ سنة ١٩٥١ ، ولا نظنّ هذا غريباً ، ولا داعياً للتشاؤم . فلو درسنا الحركة من وجهتها

التاريخية لوجدنا انها لا تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر، سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية . وفي التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات ومبالغتها في تطبيق مبادىء الثورة وسقوطها في الفوضى والابتذال قبل استقرارها الأخير . ولهذا نحسّ بالاطمئنان الى سلامة الحركة ، رغم مظاهر الرخاوة والاسفاف التي غمرتها .

وإذا كنت قد تنبأت في سنة ١٩٥٤ – في مقال لي نشرته مجلة الأديب – بأن حركة الشعر الحرّ : « ستتقدّم في السنين القادمة حتى تبلغ نهايتها المبتذلة، فهي اليوم في اتساع سريع صاعق ، ولا أحد مسؤول عن أن شعراء نزري المواهب ، ضحلي الثقافة سيكتبون شعراً غثّاً بهذه الأوزان الحرة »[١] – اذا كنت قد تنبأت بذلك، فأنا أجد نبوءتي تلك قد تحققت بكل حرف فيها . وإذا صحّ لي أن أطرح نبوءة جديدة، أبنيها على مراقبتي للموقف الأدبي في وطننا العربي اليوم، فأنا أتنبأ بأن حركة الشعر الحرّ ستصل الى نقطة الجزر في السنين القادمة، ولسوف يرتدّ عنها أكثر الذين استجابوا لها خلال السنين العشر الماضية . على أن ذلك لا يعني انها ستموت . وإنما سيبقى الشعر الحرّ قائماً ما قام الشعر العربيّ وما لبثت العواطف الانسانية . ولسوف ينتهي التطرف الى اتزان رصين، ويجني الأدب العربي من الحركة ثمراتها . وأما الشعراء الذين ذهبوا ضحايا لمزالق الشعر الحرّ ، ولا بدّ لكل حركة ناجحة من ضحايا ، فحسبهم انهم هم الذين أنقذوا الشعر من الهاوية ، ولقد أعطونا نماذج للرداءة والتخبط تحمينا من أن نقع في مثلها، فكانوا بذلك خلاص الشعر الحديث دون أن يدروا .

---

١ راجع بحثنا المعنون (حركة الشعر الحر في العراق) مجلة الأديب . يناير ١٩٥٤ وقد دخل كثير منه في هذا البحث .

الفصل الثاني

الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر

لعلّ القانون الذي يتحكم في حركات التجديد عامة هو انها كلها محاولات لإحداث توازن جديد في موقف الفرد والأمة بعد أن اعترت الموقف عوامل خارجية فرضت عليه أن تتخلخل بعض جهاته وتميل . وسرعان ما يصبح التجديد حاجة ملزمة تفرض نفسها فرضاً ، فلا تملك الأمة الا أن تلبي طائعة وتستسلم لهذا الزائر الذي يطرق الباب ملحاً. ولقد ألفت المجتمعات الانسانية عبر التاريخ أن تقابل التجديد في كثير من الريبة والتحفظ، فلا تتقبله إلا بعد رفض طويل ومقاومة تبدو فيها الجماعات وكأن حافزاً أقوى منها يدفعها الى أن تحمي نفسها من هذا الطارق المريب. وقد ألفنا أيضاً أن نرى المجددين يسخطون على هذا التردد الذي يقابل به تجديدهم ويرمون الجماهير بالجمود والبلادة وقلة القدرة على تقدير الإبداع . على ان النظرة الاجتماعية المتأملة لا بد أن تجعلنا أقل لوماً للجمهور ، فما هذا التحفظ في الواقع إلا صوت التماسك والأصالة في شخصية الأمة التي ترفض أن تنهار بإزاء كل فكرة جديدة تعرض، وإلا

. لم تعد أمة ولم يعد في امكانها أن تحفظ تراثها . ان التحفظ ، بالمعنى البايولوجي ، ضرب من الدفاع عن النفس يواجه به الفرد الانساني عوامل العدوان ومخاطر المفاجأة التي تعترضه . وذلك لأن تقبلنا لأي رأي نصادفه يعني في حقيقة الأمر ، أن نتهدم تهدماً كاملاً ثم نعيد بناء أنفسنا بحيث تلتئم هذه المادة الغريبة مع المواد السابقة التي اختزناها في أذهاننا ، ولذلك وحسب لا نستطيع أن نتكرم بقبول كل رأي يعرض علينا ، وانما لا بد لنا أن نتريث ونقاوم . ان طبيعتنا تفرض علينا هذا التحفظ بإزاء الأفكار ، كما تفرض علينا قواعد الصحة أن نتحفظ بإزاء الحالات المفاجئة من الحرارة والبرودة والضغط ، والتحفظ في الحالتين يتضمن المحاولة الدائبة لإعداد الفكر والجسم إعداداً متدرجاً لقبول الحالة الجديدة دونما تمزق أو أذى ، ذلك ان كل رأي جديد يعرض للأمة يتضمن هزة كاملة لكيانها العقلي والنفسي ، فلا تستطيع أن تقبله فوراً ، وإنما لا بد لها أن تعدل في مضموناتها السابقة وتعيد تنظيمها حتى تلتئم مع الحالة الجديدة .

لقد كانت هذه الحالة من الانكماش والرفض رد الفعل الأول الذي لقيته حركة الشعر الحر حين انبثقت أول مرة في العراق ، فقد قابلها الأدباء والجمهور مقابلة غير مرحبة ورفضوا أن يتقبلوها وعدوها بدعة سيئة النية غرضها هدم الشعر العربي . وإنما كانت فكرة اقامة القصيدة العربية على « التفعيلة » بدلاً من « الشطر » صادمة للجمهور لأنها سألته أن يحدث تغييراً أساسياً في مفهوم الشعر عنده ،وقد كان لا بد للجمهور العربي ، وهو يحمل ثقافة غنية عريقة ، أن يتماسك في وجه هذا الطلب المفاجيء ، ويرفضه ريثما يدرسه ويفسح له مكاناً .

لقد ألف هذا الجمهور أن يرص له شعراؤه القدماء ثلاث تفعيلات أو أربعاً في وحدة ثابتة اعتاد أن يسميها الشطر ، فإذا هو يفتح عينيه فجأة ذات صباح فيرى أمامه قصائد أشطرها لا تتقيد بعدد معين من التفعيلات ،

فقد يرد شطر ذو تفعيلتين يليه آخر ذو أربع تفعيلات وثالث ذو تفعيلة واحدة . اعتاد الجمهور أن يكون البيت ذو الشطرين وحدة في القصيدة، فإذا هو اليوم يقرأ شعراً حطّم فيه استقلال البيت تحطيماً متعمداً قضى على عزلته وأدمجه في الأبيات الأخرى . كان العروضيون يتحدثون مثلاً عن وزنين متميزين اسمها « الكامل » و « مجزوء الكامل » فإذا الشاعر الحديث يدمج الوزنين حين يريد ويعدّهما وزناً واحداً لأن تفعيلتهما واحدة.

والواقع ان ملخص ما فعلته حركة الشعر الحرّ انها نظرت متأملة في علم العروض القديم واستعانت ببعض تفاصيله على إحداث تجديد يساعد الشاعر المعاصر على حرية التعبير وإطالة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضى الحال . ولم تصدر الحركة عن إهمال للعروض ، كما يزعم الذين لا معرفة لهم به ، وإنما صدرت عن عناية بالغة به جعلت الشاعر الحديث يلتفت الى خاصيّة رائعة في ستة بحور من الشعر العربي تجعلها قابلة لأن ينبثق عنها أسلوب جديد في الوزن يقوم على القديم ويضيف اليه جديداً من صنع العصر .

وما كاد الجمهور العربي يتسامع بالدعوة حتى أسرع الى رفضها وأساء الظن بها واتّهمها . وكانت أحبّ التهم الى قلوب المعارضين ان الشباب من الشعراء قد أحدثوا طريقة يتخلصون بها من صعوبة الأوزان العربية القائمة وتعينهم على تغطية كسلهم وضحالة مواهبهم الشعرية . قالوا ان الحرية من القيود العروضية استسلامٌ الى السهولة والرخاوة ولجوء الى الترف، وان هذا الشعر الحرّ قضية هينة يسيرة يستطيعها حتى من لم يكن شاعراً. والواقع انه ليس من الثابت فلسفياً أن الحرية أسهل من اتباع القيود . ولعل الأمر أن يكون على العكس . وذلك لأن كل حرية، على الاطلاق، تتضمن مسؤولية . لقد كانت الانسانية في كل زمان ومكان حريصة على قيودها فبقيت تجرها وتتمسك بها مع انها تحز عنقها وذراعيها ، لا لشيء إلا لأن هذه القيود تحمي من متاعب الحرية ومسؤولياتها ومآزقها ،

وما القيود ، اذا تأملنا ، إلا طرق ممهدة مرصوفة تعطي الانسانية الأمان والشعور بالاستقرار. انها أشبه بسياج عال يحمي المحبوسين فيه من احتمالات الضلال . والذهن الكسول يجد في القيود راحة لأنها تقيه مشقة الاختيار ومخاوف الاستقلال. وعلى هذا الأساس وضعت المجتمعات القوانين الصارمة والنظم ورصفت الخطط المفصلة لكل مسلك انساني . إن الحرية خطرة لأنها تتضمن مغامرة فردية يجازف فيها المرء براحته وكيانه ، ولن يقوى على مخاوفها إلا من كان شديد الثقة بنفسه. واذا كان التقييد رصفاً لطريق واضح لا تتيه فيه الخطى ، فإن الحرية تترك الانسان وحيداً بإزاء عشرات من الطرق عليه أن يختار منها ما يلائم رغباته وظروفه . وانه ليدري ان بعض هذه الطرق قد توردده موارد الهلاك والدمار . لذلك يؤثر أغلبية البشر أن يقبلوا القيود ويعيشوا في ظلها آمنين . ولعلهم في صميم أنفسهم ينظرون الى الحرية وكأنها مقامرة غير مضمونة أو معاهدة مع الشيطان . وهذا محزن للذهن المتأمل ، غير ان الانسانية ، كما قلنا ، تؤثر سعادتها وسلامتها على كل شيء آخر . ومعها الحق .

على اننا ، ونحن نفند مزاعم المعارضة ، غير مضطرين الى الاكتفاء بفكرة نظرية حول الحرية ، فإن الشعر الحرّ الذي يملأ الكتب والصحف اليوم يمدّنا هو نفسه بالدليل على ان الحرية أصعب من التقييد . فلو أنشأنا دراسة مفصلة تقوم على الاحصاء وقارنّا بين الأغلاط العروضية الواردة في الشعر المعاصر ، قبل الشعر الحرّ وبعده ، لدلت النتائج على ان من أسهل الأمور أن يقع الشاعر الذي يستعمل الأسلوب الحرّ في أغلاط الوزن والزحاف . وأبرز دليل على ما نذهب اليه ان الشاعرين نزار قباني وفدوى طوقان ينظمان قصائد بالأوزان القديمة وقصائد حرة فلا تقع أغلاط الوزن إلا في قصائدهما الحرة . وان الناقد العروضيّ ليبتسم عاذراً حين يرى هذه الظاهرة الطريفة ، فلن يرتاب أحد بسموّ شاعرية نزار وفدوى ، وقد اعترف لهما العصر برهافة السمع . ولكن الشعر الحرّ

كلّه مزالق ، وهو ينصب شركاً ، فإذا لم يكن الشاعـــر على حذر ، كان من السهل أن ينتقل فجأة من الرجز الى السريع أو المنسرح لمجرد ان (مستفعلن) تتصدر البيت .

الشعر الحر اندفاعة اجتماعية

كان السؤال الذي انصبّت حوله مناقشات المعترضين عـلى « البدعة » يتركز حول الأسباب الداعية التي دفعت هذه « الفئة الضالة » من الشباب الى تبنّي حركة لقلب الأوزان العربية . وقد ذهبوا في التـأويل مذاهب شتّى ، فقال بعضهم ان الشباب مولع بالاغراب والشذوذ ، وقال آخرون ان الجيل الجديـــد كسول يضيق بالجهد ولا يصبر على متاعب الشطرين وأهوال القافية الموحدة فتخلص الى السهولة . ورأت فئة ثالثة ان الحركة بمجملها منقولة عن الشعر الأوروبي ولا علاقة لها بالشعر العربي .

والحق ان هذه المزاعم لا تخلو من مثل ذلك الصدق العفـوي الذي نجده مصاحباً حتى لأكثر الأحكام بعداً عن رصانة التأمل ووضوح القصد. ولعل السذاجة في الحياة الانسانية لا تخلو من الحكمة خلواً تاماً مهما بلغت درجتها . غير ان في أمثال هذه الأحكام المتسرعة ، عـلى كل حال ، تغاضياً لا يسكت عنه عن بعض الحقائق الأولية المتعلقة بالمجتمعات ونموّها وتطورها . أفتراه من الممكن أن تنشأ حركة في مجتمع ما ويستجيب لها جيل من الناس على مدى عشر سنين بطيئة طويلة دون أن تمتلك جذوراً اجتماعية تحتم انبثاقها وتستدعيه ؟ أمن الجائز أن تنبعث هذه الحركـة من أعماق الفراغ والسكون دونما جذور ولا روابط ولا مسببات ؟ وما الذي يجعل حركة ما تظهر في عصر معين دون عصر ؟

في الواقع ان الأفراد الذين يبدأون حركات التجديد في الأمة ويخلقون الأنماط الجديدة، انما يفعلون ذلك تلبية لحاجة روحية تبهظ كيانهم وتناديهم

الى سدّ الفراغ الذي يحسّونه . ولا ينشأ هذا الفراغ إلا من وقوع تصدع خطير في بعض جهات المجال الذي تعيش فيه الأمة . ويغلب أن يكون الفرد المبدع غير واعٍ وعياً حقاً لهذا التصدع ، غير انه ، مع ذلك ، يندفع الى التجديد الذي يعوض عما تصدع ، وهو في هذا مقود بمحتّمات بيئية قاهرة لا قدرة له على مقاومتها . انه ليشعر بضغط داخلي مستبدّ يدفعه دفعاً الى إحداث هذا الجديد . ولعله في اندفاعه الى الإبداع ينساق بعين الدافع القسريّ الذي يجعل ماء ذا مستوى عالٍ يندفع الى أول بقعة منخفضة يصادفها ولا يكف حتى يملأها . ان تشبيهنا هذا ليس رديئاً ، فلعلّ علم الاجتماع يقرنا على هذا الاعتراف بسطوة التيارات الاجتماعية على الذهن الانسانيّ . هذا بالإضافة الى أن ما يسمونه بدعوة « الفن للحياة » تستريح الى مثل هذه الفكرة التي تجعل المجتمع هو الجذر الأساسي لكل حركة أدبية .

ولعل الدليل على ان حركة « الشعر الحر » كانت مقودة بضرورة اجتماعية محضة هو أن محاولات وأدها قد فشلت جميعاً ، فما زال تيار الشعر الحر يشتد ويتلاطم حتى اضطر مؤتمر الأدباء العرب الثالث في القاهرة الى أن يعترف به رسمياً ويدخله في أبحاثه الرئيسية . وهل في وسع المهاجمات ، مهما قويت وأصرّت ، أن تقتلع حركة انبعثت من صميم الظروف الاجتماعية للفرد العربي ؟ ان حركة ما ليست عرضاً خارجياً يسهل نزعه بمقال أو مقالات ، بمقاطعة أو استنكار . وهذا لأنها ، كما قلنا ، اندفاع محتوم لملء فراغ وإقامة تصدع . والحق ان في إمكاننا أن نعدّ حركة الشعر الحرّ حصيلة اجتماعية محضة تحاول بها الأمة العربية أن تعيد بناء ذهنها العريق المكتنز على أساس حديث ، شأنها في هذا شأن سائر الحركات المجددة التي تنبعث اليوم في حياتنا ، في مختلف المجالات .

ان العوامل الاجتماعية الموجبة التي جعلت الشعر الحرّ ينبثق ، كثيرة. ولكننا سنحصي منها في بحثنا هذا أربعة . وكلها ، كما سنرى ، تتعلق

بالاتجاهات الاجتماعية العامة للفرد العربي المعاصر وترتكز الى تفاصيل الشعر القديم وخصائص الشعر الحر نفسه .

١ – النزوع الى الواقع

تتيح الأوزان الحرة للفرد العربي المعاصر أن يهرب من الأجواء الرومانسيّة الى جو الحقيقة الواقعية التي تتخذ العمل والجد غايتها العليا . وقد تلفّت الشاعر الى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة عنده لأنه، من جهة ، مقيّد بطول محدود للشطر وبقافية موحدة لا يصح الخروج عنها ، ولأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية والتزويق والجمالية العالية .

أما القيود التي تضيّق آفاق الأوزان القديمة ، فهي تلوح للفرد المعاصر ترفاً وتبديداً للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها ، في وقت ينزع فيه هذا الفرد الى البناء والانشاء والى إعمال الذهن في موضوعات العصر . انه يكره أن يضيع جهوده في إقامة هياكل شعرية معقدة ، لها من الرصانة والهيبة أكثر مما يطيق . ولعلّ الرصانة الشديدة منفّرة للذهن العامل الذي يريد البناء ، وذلك لأنها تقيّد الحركة . والشاعر يريد أن يتحرك ويندفع. إن مشكلات العصر تناديه وهو لا يجد وقتاً لترف القيود وبطر القافية الموحدة. ثم ان فروض العمل والحياة المنتجة تتطلب أن يخلق لنفسه أسلوباً أكثر حرية وأقلّ هيبة وجلالاً . وهو ، في هذا ، أشبه بانسان يشتغل فلاحاً ويضايقه ان يلبس ثياباً أنيقة مترفة لأنه يحتاج الى لباس بسيط يعطيه الحرية على الحركة والقدرة على العمل . ولذلك انطلق الشاعر الحديث وخلق أسلوب الشعر الحرّ ببساطة أسلوبه وخلوّه من الرصانة .

أما الغنائية فهي تنشأ عن الموسيقية العالية في الأوزان القديمة ، ومن ثم فهي تعطي تلك الأوزان جواً من العاطفة المصطنعة والخيال . والغنائية

ملازمة للتقييد لأنها تتضمن مبالغة وإسرافاً في العواطف . فما يكاد الشاعر يقع في مآزق القافية الموحدة ويتلكأ عند البيت الواحد حتى يعتريه إحساس بأنه لا يعبر ، وانما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت وتصرّ على أن تكون أبرز ما فيه . ولعل هذا الإحساس بالترف والفراغ هو الذي يجعل الشعر القديم حافلاً بالأجواء المثقلة بالعنبر ونسيم الصبا والثياب الحريرية تجرّها فتيات ناعمات لا عمل لهن سوى الدلال ونوم الضحى . إن الشاعر المعاصر – وهو فرد في مجتمع يعمل ويبني – يضيق بهذا الجو الكسول النعسان ، وهذه الجمالية المفروضة فرضاً ؛ انه يريد أن يكون شعره مفكراً ، إيجابياً ، طويل العبارة ، فلا تسمح له بذلك الغنائية العالية في الأبحر الشطرية . وهو ينفر من هذه النبرة العاطفية الموسقة لأنها لا تلائم نزوعه الى العمل والنشاط ، ومن ثم فهو يريد أن يحطمها ويخرج من قمقم الأحلام وأوهام ألف ليلة وليلة . لقد وجد في الشعر الحرّ مهرباً من هذا الجوّ المثقل بالجواري والحرير وأشعة مصباح علاء الدين ، وهو يطلب الواقعية حتى اذا كانت قاسية خشنة فيمدّ يديه ليلمس الحقيقة ولو أدمتها .

وأما لماذا يصلح الشعر الحرّ للتعبير عن حياة ليس الجمال الحسّي غايتها العليا ، فلأنه كما أشرنا يخلو من رصانة الأوزان القديمة ويجعل غايته التعبير لا الجمالية الظاهرية . وهكذا تستطيع النظرة الاجتماعية أن تتبين في حركة الشعر الحرّ جذور الرغبة في تحطيم الحلم والإطلال على الواقع العربيّ الجديد دونما ضباب ولا أوهام .

٢ – الحنين الى الاستقلال

يحبّ الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعريّ معاصر يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم . انه يرغب

في أن يستقلّ ويبدع لنفسه شيئاً يستوحيه من حاجات العصر . يريد أن يكفّ عن أن يكون تابعاً لامرىء القيس والمتنبي والمعـري . وهو في هذا أشبه بصبيّ يتحرق الى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما. ويعني هذا ان لحركة الشعر الحرّ جذوراً نفسية تفرضها ، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرة يرغب في أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر اليه وكأنه طفل أبداً .

ان حرقة الاستقلال هذه تساهم الى حدّ ما في دفع الشاعر الحديث الى البحث في أعماق نفسه،عن مواهب كامنة غير مستغلّة وعن مقدرات وخصائص يمكن أن تشحذ وتبرز فتعطيه شخصية منفردة تميزه عن أسلافه. وقد وجد في الثورة على القوالب الشعرية متنفساً لهذه الحرقة الى الاستقلال فثار عليها . ولا ريب في أن هذه النزعة هي تفسير ما نراه من إيغال بعض الناشئين من الشعراء في التطرّف والاندفاع وقد ظنوا أن الأوزان القديمة عاطلة عن القيمة وتعالوا حتّى على القواعد الشعرية الـتي رسخت عبر مئات من سنوات الشعر واللغة . ولن يصعب على الناقـد المتزن أن يغفر لهؤلاء المتطرفين نزق أشطرهم ورعونة قوافيهم ما دام يدرك الأساس النفسي للمبالغة التي سقطوا فيها .

٣ – النفور من النموذج

من طبيعة الفكر المعاصر عموماً انه يجنح الى النفور مما أسمّيه (بالنموذج) في الفن والحياة . وأقصد بالنموذج اتخاذ شيء ما وحدة ثابتة وتكرارها بدلاً من تغييرهـا وتنويعها . وتلاحظ فكرة النموذج في الفن الإسلامي القديم في ما نرى على جدران المساجد والقصور وقبب الجوامع ومنائرها، حيث يقوم التزيين على أساس تكرار وحدة تجريدية ثابتة ، أو مجموعة وحدات منضمّة في وحـدة أكبر ، على أن تراعى في التكرار النسب

المضبوطة ضبطاً دقيقاً . ان الأساس الذي قام عليه هذا الفن العربيّ عين الأساس الذي قام عليه شعرنا القديم . فقد كان الشطر أو البيت يتخذ وحدة ويحافظ الشاعر على عزلة هذه الوحدة بتحاشي التضمين الذي مرّ تعريفُه مراعياً المسافات المضبوطة بينها وبين سائر الوحدات التي يكررها الى نهاية القصيدة .

وجاء الشاعر المعاصر باتجاهاته الحديثة ونظر في نظام الشطرين فوجده يبيح له شكلاً مقيداً بنمط معين ذي طبيعة هندسية مضغوطة . ان الأشطر المتساوية والوحدات المعزولة لا بدّ أن تفرض ، على المادة المصبوبة فيها، شكلاً مماثلاً يملك عين الانضغاط وتساوي المسافات . أو لنقل ان هندسية الشكل ، لا بد أن تتطلب هندسية مقابلة في الفكر الذي يستوعبه هذا الشكل ، وذلك بمعزل عن حاجة السياق . والقوالب تفرض شكلها على المادة التي تنضغط في داخلها.واذا كانت القصيدة الشطرية ملزمة بالمحافظة على أطوال ثابتة ومسافات متناسقة فإن المادة التي يعالجها الشاعر لا بد أن تصبح هي الأخرى ذات مسافات متناسقة،وذلك بحكم قانون خفيّ يربط بين الشكل والمضمون ويجعل الواحد منهما مؤثراً في الآخر ، متأثراً به في الوقت نفسه .

وأبسط نتائج هذا الالزام في القصيدة العربية القديمة ما نلاحظه من ميل العبارات الى أن تنتهي بانتهاء الشطر ، وإذا امتدت فإلى نهاية البيت حيث القافية الموحدة تنتصب شامخة وتبني جداراً متيناً يصعب على المعنى أن يتخطاه . ونحن نعلم يقيناً ان من شروط البيت الجيد عند العرب أن يكون مستقلاً في معناه وصياغته عما بعده ،بحيث عدّوا « التضمين » عيباً فادحاً من عيوب الشعر . يضاف الى هذا أن الشطر لا يسمح للشاعر بأن يستعمل عبارة أقصر منه، فكان لا بد للشاعر أن ينهي العبارة معه . وهكذا فرضت الأشطر المتساوية أن تكون العبارات متساوية الى حدّ ما ، أو مقسومة الى قسمين متساويين . وفي هذا ما لا يروق للشاعر الحديث الذي

يميل الى التعبير فيستعمل عبارة قصيرة ذات كلمتين أحياناً . وقد يروق له أن تستوعب عبارة واحدة بيتين أو ثلاثة . وقد يحب أن يقف في نصف الشطر ويبدأ عبارة جديدة تنتهي في نصف الشطر التالي . وكل هذا يعينه على احداث أثر معين أو إثارة حالة نفسية يقصدهـا . والحقيقة أن هذا هو ما نصنعه في الحياة أيضاً . فلو أصغينا الى رجل عامي يقص حكاية لالتفتنا الى ما يحدثه تنويع الأطوال في عباراتـه من أثر عميق في المستمعين . وهذا ما يحرم منه الشاعر الذي يستعمل طريقة الشطرين والقافية الموحّدة .

لقد وجد الشاعر الحديث نفسه محتاجـاً الى الانطلاق من هذا الفكر الهندسي الصارم الذي يتدخل حتى في طول عبارته ، وليس هذا غريباً في عصر يبحث عن الحرية ويريد أن يحطم القيود ويعيش ملء مجالاته الفكرية والروحية . الواقع ان إحدى خصائص الفكر المعاصر انـه يكـره النسب المتساوية ويضيق بفكرة النموذج ضيقاً شديداً ، فما يكاد يقع على اتساق متعاقب منتظم في جهة من جهات حياته حتى يشتاق الى أن يحدث فوضى صغيرة في مكان منه فيربك النموذج ويخرج على الرتابة ، ولهذا أمثلة كثيرة في مبانينا وبرامجنا وحياتنا . ولم تكن حركة الشعر الحر إلا استجابة لهذا الميل في العصر الى الخروج على فكرة النموذج المتسق اتساقاً تاماً. والواقع أن الحياة نفسها لا تسير على نمط واحد ولا تتقيد بنسبة ثابتة في أحداثها ، وإنما تجري بلا قيد ، لا بل ان اللغة وهي منبع كل فكر وكل شعر ، لا تتبع نماذج . اننا نتكلم بحسب الحاجة فنطيل عباراتنـا ونقصرها وفق المعنى لا وفق نظام هندسي مفروض . ولذلك ثار الشاعر المعاصر على أسلوب الشطرين وخرج الى أسلوب التفعيلة وبات يقف حيث يشاء المعنى والتعبير .

٤ ــ الهرب من التناظر :

في طفولتنا كانت البيوت التي يعيش فيها الناس ببغداد بيوتاً شرقية في بنائها ، تتوسطها ساحة واسعة قد تكون فيها حديقة صغيرة يطلقون عليها

اسماً فارسياً هو «البقجة» فكان البناء يحيط بهذه الساحة من جهاتها الأربع . وإذ أنظر الآن إلى الوراء ، ألاحظ أنّ نظام الشطرين الخليليّ في الشعر كان متناسباً مع هذا الطراز في البناء لأن الشطرين تتوسطهما فسحة أو سكتة في وسط البيت .

والواقع أنّ شكل البناء هذا ، قد كان هو المستعمل في البلاد الإسلامية منذ العصر الأموي فيما أعلم ، لأنني شاهدت في مُتْحف دمشق الوطنيّ نموذجاً كبيراً لقصر الخليفة هشام بن عبد الملك فكان مبنيّاً على الطراز نفسه : ساحة واسعة في الوسط فيها الحدائق ، تحفّ بها مباني القصر من أربع جهات . ولسنا ندري كيف كانت قصور ملوك المناذرة والغساسنة تبنى في الجاهلية وان كنت لا أستبعد أن تقوم على النسق نفسه ما دام هناك ارتباط خفيّ بين شعر الشطرين وطراز المباني .

وفيما بعد ، عندما راحت بغداد القرن العشرين تتّسع إلى الضواحي ، بدأ الناس يبنون بيوتهم على الطراز الغربيّ المعدّل فلا يستبقون ساحة وسط البيت وإنما يجعلون الفسحة أمام البيت ووراءه – حدائق – ولكنّ تأثير نظام الشطرين الشعريّ بقي نافذ المفعول في طراز البناء ، لأن المهندس كان حريصاً دائماً على تشييد بيت له جانبان متناظران تمام التناظر ، فالجانب الأيمن يشبه الجانب الأيسر كل الشبه بحيث لو مددنا خطّاً وسط البيت لكانت الجهتان متطابقتين . وقد استمر هذا النسق المتناظر مسيطراً على مباني مدينة بغداد إلى حوالى سنة ١٩٥٥ .

وفي سنة ١٩٤٩ ظهرت مجموعتي الشعرية (شظايا ورماد) وفيها الدعوة الأولى إلى الشعر الحرّ . وإذ أنظر الآن إلى الماضي ، أحسّ أنني إنما ثرت على طريقة الشطرين الخليلية ، نفوراً من المنزل المتناظر الذي يتطابق جانباه تمام التطابق . والحق أنني كنت أستشعر ضيقاً شديداً بنظام البيوت في بغداد . كنت كلما رأيت مسكناً متناظراً شعرت بنفسي تضيق وتظلم . ولم يخطر على

بالي أنني إنما دعوت تلك الدعوة الحارّة ، إلى إقامة الشعر على أشطر غير متساوية ، تفعيلاتها غير متناسقة في العدد ، لأنني أدعو أيضاً إلى تغيير نظام المباني ، ولأنني أنفر من التناظر وأتعطش إلى هدمه والثورة عليه .

وعندما استجاب كثير من شعراء العصر إلى دعوة الشعر الحرّ بدأ طراز المباني يتغير . وماذا نجد اليوم ؟ لقد أصبح المهندس ، حين يبني بيتاً أو عمارة ، يتعمد ألاّ يجعلها متناظرة ، فما يكاد يلاحظ أقلّ ميل إلى هذا التناظر ، حتى يُنْزِل بالنَّسَق فوضىً من نوعٍ ما ، تخلخله ولو على شكل رسوم وخطوط وألوان لا نموذج فيها ، ولا مقياس لها ، وإنما هي نثر بلا تخطيط .

وعلى هذا ، تكون سطوة الشعر الحرّ على الحياة العربية اليوم ، ناشئة عن أننا نتأثر بطراز المباني التي نحيا فيها ، وهي مبانٍ ثائرة على التناظر ثورة واضحة لكل ذي بصر . وإني لأومن إيماناً قوياً بأن الشعر والفن ليسا معزولين عن الحياة، وإنما يرتبطان بها ارتباطاً كاملاً. ومن ثم فإن تخطيط شوارعنا الحديثة وطراز مبانينا لا بدّ أن يؤثر تأثيراً مباشراً في شعرنا وفنوننا . وهذا هو الحذر الكامن وراء سطوة الشعر الحرّ على حياتنا الحديثة ، في ظني . وعلى ذلك فإن الذين ينادون بضرورة القضاء على شعر التفعيلة الذي لا نَسَق ثابتاً له ، إنما يتغافلون عن طراز بيوتنا وأشكال شوارعنا وينسون أنها لا بد أن تترك طابعها على أذهاننا وميولنا النفسيّة وتدفعنا إلى جهة معاكسة للتناظر الذي ننفر منه اليوم ، ونحاول دائبين أن نحدث فوضى تخلّ به ولو إخلالاً جزئياً .

٥ ــ إيثار المضمون

يتجه الفرد العربي المعاصر على العموم الى تحكيم المضمون في الشكل، وهذا مرتبط بما نراه من ميل العصر الى الانشاء والبناء ، وهو ميل عامّ يستوعب مختلف مظاهر حياتنا . إن الشكل والمضمون يعتبران في أبحاث الفلسفة الحديثة وجهين لجوهر واحد لا يمكن فصل جزئيه إلا بتهديمه أولاً.

والنقـد العربي المعاصر جدير بأن يلتفت الى هذه الوحدة الوثيقة ، وينبه الى ما في الفصل بين وجهيها من خطر على الفكر والأمة . غير ان الحركات الاجتماعية والأدبية لا تخضع للمنطق العقلي وانما يتحكم فيها قانون التطور الاجتماعي . ولقد جاء عصرنا هذا على أثر العصر المظلم الذي غلبت فيه على الشعر العربي القوالب الشكلية والصناعية الفارغة والأشكال التي لا تعبّر عن حاجة حيوية . ووجد الشاعر الحديث نفسه خلفاً لأجيال من الشعراء يكتبون الألغاز والمهمل والتشطيرات ولزوم ما لا يلزم وكل ما يدلّ على انهم لا يريدون ايصال مضمون لازم معين الى قرائهم ، وإنما همهم أن يخلقوا أشكالاً مجردة ذات قيمة ظاهرية وحسب. وقد كان ردّ الفعل المباشر ، عند الشاعر المعاصر ، أن يتجه الى العناية بالمضمون ويحاول التخلص من القشور الخارجية . وكانت حركة « الشعر الحرّ » أحد وجوه هذا الميل لأنه ، في جوهره ، ثورة على تحكيم الشكل في الشعر . إن الشاعر الحديث يرفض أن يقسم عباراته تقسيماً يراعي نظام الشطر ، وانما يريد أن يمنح السطوة المتحكمة للمعاني التي يعبّر عنها . ونظام الشطرين ، كما سبق أن قلنا ، متسلط ، يريد أن يضحي الشاعر بالتعبير من أجل شكل معين من الوزن ، والقافية الموحدة مستبدة لأنها تفرض على الفكر أن يبدد نفسه في البحث عن عبارات تنسجم مع قافية معينة ينبغي استعمالها ، ومن ثم فإن الأسلوب القديم عروضيّ الاتجاه ، يفضّل سلامة الشكل على صدق التعبير وكفاءة الانفعال ، ويتمسك بالقافية الموحدة ولو على حساب الصور والمعاني التي تملأ نفس الشاعر . وكل هذا ايثار للأشكال على المضمونات ، بينما يريد العصر أن ينشغل بالحياة نفسها وأن يبدع منها أنماطاً تستنفد طاقته الفكرية والشعورية الزاخرة . إن كل ميل الى تحكيم الشكل في المعنى يغيظ الشاعر المعاصر ويتحداه ، وهذا هو السبب في ما نراه من مبالغة بعض الناشئين في استعمال الأوزان الحرة حتى كادوا ينبذون الأوزان القديمة نبذاً تاماً .

هذه العوامل الخمسة تبدو لنا العوامل الرئيسية التي أحاطت بحركة الشعر الحرّ ، ولكنها ليست العوامل كلها . إن من الممكن أن ننظر الى الحركة من زوايا أخرى فنرى فيها مظهراً لضيق الشباب بهالة التقديس التي يحيط بها النقاد العرب أدبنا ، وكأن هذا الأدب كمال لا غاية بعده. ولعلّ التقديس يعدّ في نظر الجيل العامل نوعاً من الجمود،وذلك يتضمن فكرة التحقق والاكتمال والوصول ، وهي فكرة تجعل العمل والجهد شيئاً لا داعي له ولا فائدة فيه . وقد يكون جيلنا متبرماً بمضمونات الشعر القديم ، وعندما وجد ان أشباح الماضي تعشعش في هذه الأوزان قرر أن يتركها فترة ليبني كياناً شعرياً في أوزان جديدة ريثما يتاح له الاستقلال الكامل فيعود الى هذا القديم بنظرة أصفى وفهم أعمق .

وانه ليهمنا أن نشير الى أن حركة الشعر الحرّ ، بصورتها الحقة الصافية ، ليست دعوة لنبذ شعر الشطرين نبذاً تاماً ، ولا هي تهدف الى أن تقضي على أوزان الخليل ، وتحل محلّها ، وإنما كان كل ما ترمي اليه أن تُبدع اسلوباً جديداً توقفه الى جوار الاسلوب القديم وتستعين به على بعض موضوعات العصر المعقدة . ولا أظنه يخفى على المتابعين ان بعض الموضوعات تنتفع بالأوزان القديمة أكثر مما تنتفع بالوزن الحرّ . ولذلك لا نرى وجهاً نبرر به ميل بعض الناشئة الى أن ينظموا شعرهم كلّه بالأوزان الحرة (وقد تناولت هذه الظاهرة بالنقد في الفصل السابق). غير أن التطرف شيء مألوف في تاريخ الدعوات الأدبية والاجتماعية . ونحسب ان كل حركة تبدأ متطرفة أولاً ، ثم ترتد الى الاعتدال بعد أن تشذبها التجارب وتصقلها الحاجة . ثم اننا على يقين من أن كثيراً من المغالين في استعمال الشعر الحرّ سيرتدّون في السنين القادمة الى الاعتدال والاتزان ويعودون الى الأوزان الخليلية فيكتبون بها بعض شعرهم .

أما اليوم فنحن في شيء من القلق على الحركة ، تقلقنا هذه المغالاة التي تصاحبها،وتلك الحدة والعصبية التي يكتب بها بعض أنصارها المتحمسين

الذين حسبوا أن محاربة آدابنا القديمة جزء من أهداف الشعر الحر". وكأن من الممكن،على الاطلاق، أن نبدع نحن شيئاً لم يساهم أجدادنا الموهوبون في تمهيد السبيل اليه منذ ألف سنة. والواقع ان حركة الشعر الحر" لن ترسخ في تاريخنا حتى يدرك الشاعر الحديث ان تراثه القديم قد كان هو المنبع الذي ساقه إلى إبداع الجديد. ولعل إنكار القديم والمغالاة في النفور منه مظهر من مظاهر ضعف الثقة بالنفس عند الأمم، وقد لا يكون غريباً أن يحس" الفرد العربي، في هذه الفترة من حياته، بشيء من هذا. ولكننا على ثقة من أنه، وهو سليل هذا التراث الخصيب، لا يمكن أن يبقى في هذا المستوى طويلاً، ولا بد" أن يسيطر على أبعاد نفسه كلها في المستقبل القريب. وإذ ذاك سيبدو له الشعر الحر" نقطة صغيرة في تاريخه الكبير. وسيدرك، أول مرة، ان أوزانه التي ابتكرها قد بلغت مرحلة النضج وباتت جزءاً حياً من تاريخه الأدبي العريق.



الباب الثاني

الشعر الحرّ باعتباره العروضي

- عروضه العام
- ومشكلاته الفرعية



الفَصلُ الأوّل

العَروض العَام للشِعر الحرّ

توطئة

لعله شيء لا ريب فيه ان كثيراً من الشعراء الذين تلقّوا الدعوة الى الشعر الحـــرّ في حماسة لا يعرفون حتّى الآن الغرض منها . إن بعضهم يخلط بينها وبين الدعوة الى تجديد الموضوع في القصيدة العربية ، وبعضهم يظنّ ان غايتها الوحيدة هي تثبيت دعائم ما يسمونه بالواقعية في الشعر . ولئن كنا لا ننكر ان هذه الظنون وأمثالها لا تتعارض مـــع طبيعة الشعر الحرّ ،غير اننا نلحّ مع ذلك على التذكير بأن الشعر الحرّ ظاهرة عروضية قبل كل شيء . ذلك انه يتناول الشكل الموسيقيّ للقصيـدة ويتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ، ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي ، وأسلوب استعمال التدوير والزِحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة . اننا ، مع الشعر الحـــرّ ، بإزاء دعوة الى دراسة الامكانيات التي تقدمها بحور

الشعر العربـيّ الستة عشر للشاعر المعاصر الذي يهمه التعبير عن حياته في حرية وانطلاق. وما لم يدرك الشاعر العربـيّ خطورة موقفه في هذا المفرق الموسيقي من تاريخ الشعر العربي ، ومدى ما يمكـن أن يسقط فيه من أغلاط ذوقية وعروضيـّة وهو يندفع ، فإن حركة الشعر الحرّ تسقط يوماً بعد يوم في هاوية مبتذلة ما كنـّا نحبّ أن تصير اليها .

وإنه ليخيـّل الى من يراقب ما تنشره الصحف الأدبية من هذا الشعر أن شعراءنا يتناولون الأوزان الحرة ويلعبون بها كما يلعب طفل غير مسؤول بحزمة أوراق مالية عالية القيمة . انه فرحٌ بملمسها الناعم، بخشخشة ورقها، بألوانها ورسومها . انه يكدّسها ويدعكها ويبعثرها ويمزقها ثم يقف متفرجاً منتشياً بما صنع ، غير منتبه الى ما بين يديه من ثروة . ولن ينكر أحد ان في بحور الشعر العربـيّ إمكانيات موسيقية غنية في وسعنا أن نستخرجها اذا نحن كففنا عن اللعب بالتفعيلات وصفـّها وتلوينها وبعثرتها على أسطر متتالية فارغة من المعنى . والحق انه اذا كانت اثنتا عشرة سنة من الشعر الحرّ لم تصح شعراءنا من السكرة الأولى التي جاءت بها فرحة الحرية فإن الأمر لا يبشّر بالخير الكثير .

هذا قد كان موقف الشعراء أنفسهم من الشعـر الحـرّ ، فماذا كان موقف الجمهور ؟ لعلنا كلـّنا نعلم أن أغلب القـرّاء – وبينهم ناظمون متمكنون – ما زالوا يجهلون الأساس العروضيّ الخليليّ للشعر الحر . إن طائفة منهم تحسبه نثراً لا وزن له مرصوصاً على أسطر متتالية بدافع غيـّة صبيانية في نفس كاتبه . وأنا أميل الى أن أعتقد بأن الجمهور غير ملوم في فكرته هذه . فإنما روّج لها بعض الشعراء الكبار من الجيل الماضي ، وقـد راحوا يصرّحون ، في لذة لا تخلو من التشفـّي ، ان الشعر الحرّ ليس موزوناً وانما هو نثر . وبذلك ساهموا في هدم الناحية العروضية من الشعر الحرّ . ولعلنا أن ندافع حتى عن هؤلاء الشعراء الكبار . ذلك ان أكثرهم لم يكونوا نقـّاداً للشعر يوماً بحيث يستطيعون الكتابـة عن ظاهرة

عروضية خالصة مثل الشعر الحرّ . وانما يقع أكثر اللوم على النقاد الذين أهملوا الشعر الحرّ كل الإهمال فلم يحاول أيٌّ منهم أن يكتب بحثاً أو كتاباً يتناول فيه حركة الشعر الحرّ من جانبها العروضيّ . وقد كانت الأبحاث القليلة التي نشرت لي منذ سنة ١٩٥٢ في مجلّتي الأديب والآداب[1] وغيرهما هي – فيما أعلم ولعلي لم أتابع المنشور كله – الأبحاث الوحيدة التي عُنيت بعروض الشعر الحرّ وألحّتْ في دعوة النقاد والشعراء الى الالتفات اليه.

وأما الناحية التي عني بها النقد العربيّ في دراساته حول الشعر الحرّ فقد كانت غالباً ناحية موضوعاته ومعانيه والصور فيه. فكان الناقد يكتب فصولاً طويلة عن عشرات من القصائد الحرة دون أن يشير ولو بسطر الى الناحية العروضية منها ، مع أن تلك القصائد التي كان الناقد يتحدث عنها كانت مشحونة بالأخطاء الوزنية . وانّ المراقب الحريص على مستوى نقد الشعر في وطننا العربيّ ليتساءل في اهتمام عن سبب هذا : أترى هؤلاء النقاد لا يتحسّسون الوزن ولا يستشعرون الخطأ العروضيّ ؟ أهم ضعيفو الشعور بموسيقى الشعر بحيث لا تصلُ أسماعهم كل تلك النشازات والأغلاط ؟ أم أن لمسلكهم تعليلاً آخر أعمق جذوراً ؟

من الحق أن نقول ان طائفة من هؤلاء النقاد الذين يكتبون عن الشعر الحرّ دون أن يتعرضوا للأخطاء العروضية فيه يملكون حسّ النقد وملكة التذوّق ، ويستجيبون للشعر على أجمل ما نحبّ لهم . ومن الثابت عندي أن بعضهم قد مارسوا نظم الشعر السالم من الأخطاء بأسلوب الشطرين . وانما يكمن إهمالهم للناحية العروضيّة من الشعر الحرّ في ظاهرة أعمق بدأت تشيع في الجو الأدبيّ بعد الحرب العالمية الثانية ، وأعني بها ظاهرة الرومانسيّة في النقد . ومنبع هذه الظاهرة في أدبنا العربيّ ، شيوع تلك

---

١ ادرجت في هذا الكتاب ومنها بحثٌ عنوانه (العروض والشعر الحر) دخل أهم ما فيه في هذا البحث .

النظريات التعبيرية Expressive Theories التي نادت بأن الشاعر ملهـم ، وبأن الأوزان تنبعث مغنّية في أعماقه دون أن يحتاج الى دراسة العروض وأوزان الشعر . لقد سرت هذه النظريات الى مفاهيم النقـد نفسها فقالوا بأن الناقد نفسه ملهم بحيث تنبع الأحكام من كيانه دون أن يميز القواعد بوضوح ، وظنوا أن الارتكاز الى القوانين الأدبية الدارجة يقلل من قيمة الناقد باعتباره موهوباً يرتكز الى الفطرة المبدعـة ولا يحتاج الى الدراسة العلمية . يضاف الى ذلك ان الناقـد العربيّ – وهو يدرس شعر شاعر يحتقر العروض لأنه ملهم – أصبح يكره أن يرتكز الى قواعد العروض حذراً من أن يسيء الى ذلك الشاعر الملهم بتنبيهه الى القواعد التي تتعارض مع إلهامه وموهبته .

ومهما يكن من أمر الأسباب فإن نقادنا المحدثين أصبحوا ينطوون على الاستحياء من علم العروض ويؤثرون إقصاءه عن قيم النقد وأصوله، وكأن شعرنا أجمل وأرقّ وأسمى من أن يقاس بالمقاييس الموضوعية التي استقرأها أسلافنا عبر القرون من آلاف القصائد العربية القديمة . وقد حان لنا أن نحارب هذه النزعة الخجول في النقد ، خاصة في هذه السنين التي تعرّض خلالها الشعر الى هزّة غير هيّنة بسبب قيام حركة الشعر الحرّ . وما دام الشعر الحرّ – في أساسه – دعوة الى تطوير الشكـل ، ما دام يتناول الأوزان والتشكيلات والقوافي ، فليس في إمكاننا أن ننقده إلا على أساس موضوعيّ من علم العروض .

على ان دعوتنا الى العودة الى علم العروض ، ونفض الغبار عنه من أعماق المكتبة العربية ، لا ترمي الى تقييم الشعر الحر وتقويمه وحسب ، وانما نقصد بها أيضاً الى أن نجد للشعر الحـرّ أصولاً أرسخ تشدّه الى الشعر العربي القديم وتضعه في مكانه من سلّم التطوّر بحيث يقتنع القارىء الموسوس بأن وزن الشعر لم يحطّم على أيدينا ، واننا لا نقلّ حرصاً عليه من أي شاعر قديم مخلص . وسرعان ما سنكتشف اننا نحتاج الى أن نطوّر

الدراسات العروضية التي توقف نموّها منـذ زمن ولم تلحق بسائر فروع العلوم العربية . فقد تطوّر الشكل في الشعر العربيّ بحيث لم تعد كتب العروض القديمة تكفي تمام الكفاية في نقد الأشكال الجديدة التي نمت اليوم، وبات ضرورياً أن يطوّر العروض نفسه ليستطيع مواجهة الشعر . وانـه لطبيعيّ تماماً أن تظهر الأنماط أولاً ، ثم تعقبها القواعد التي بها يقاس الفاسد منها . وهذا لأن النمط خلق تندفع به طبيعة فنـان تلهمه روح العصر ، وأما القواعد فهي مجرّد استقراء واع .

- ١ -

الشعر الحر أسلوب

أول ما ينبغي لنا أن نفعل ونحن نضع عروضاً للشعر الحرّ أن نحدد مكانه العام في كتاب العروض العربيّ . وسوف نقرر بدءاً ان الشعر الحرّ ليس وزناً معيناً أو أوزاناً — كما يتوهم أناس — وانما هو أسلوب في ترتيب تفاعيل الخليل تدخل فيه بحور عديدة من البحور العربية الستة عشر المعروفة . ولذلك فإن أول مدخل ينفذ منه الشعر الحرّ الى كتب العروض أن يحصى مع الأشكال الشعرية العامة التي ندرسها . وأنا أقترح أن ينص كتاب العروض على أن العرب — ومنهم نحن المعاصرين — قد كتبوا الشعر على أساليب تنحصر فيما يلي :

أ — أسلوب البيت (الشطرين)

ومنه أكثر الشعر العربيّ ، وهو شعر ذو شطرين متساويين في عدد تفعيلاتهما قوام الشطر الواحد فيه إما تفعيلتان كما في الهزج والمضارع ، أو ثلاث تفعيلات كما في الكامل والسريع ،أو أربع تفعيلات كما في المتقارب والبسيط .

ولا يشترط فيه أن يكون العروض والضرب متساويين وانما يباح في أحدهما ما لا يباح في الآخر، كما في قول عمر أبو ريشة . من (الرمل)[1]:

كنتُ كالملاّح في جنّته

كسرت مجدافَهُ الريح فتاها

فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ويحافظ الشاعر على نمط الأشطر عبر القصيدة كلها فتتبع صدور الأبيات قانونهـــا الذي هو حذف السبب الخفيف من « فاعلاتن » وبذلك تصبح « فاعلن » ، كما تتبع الاعجاز قانونها في تناسق لا يخرج عليه الشاعر إلا في البيت المصرّع (الذي يجري الشاعر على صدره قانون العجز ويختمه بضربه). ومن الغلط بيت الشاعر علي محمود طه من بحر (الرمل) :

يا لها ! كيف استقرّت ثم فرّت

لحظة مرّت ولكن ما وعاها

فقد خرج شطره الأول على عروض (الرمـــل) المباح في غير ما (تصريع) مع أن قصيدته هذه قد حافظت على القانون في أبياتها جميعاً[2].

وانما يباح عدم تساوي العروض والضرب لأن هذا شعر ذو شطرين، وذلك هو النمط العربي في كل شعر يجري على هذا الأسلوب .

ب ـ أسلوب الشطر الواحد

وهو شعر يتألف كل شطر فيه من تفعيلات ثابتة العدد عبر القصيدة

---

١ مختارات . عمر أبو ريشة . (مطابع دار الكشاف بيروت) ص ١٦٩ .

٢ قصيدة (امرأة وشيطان) . ديوان (الشوق العائد) علي محمود طه . شركة فن الطباعة القاهرة ١٩٤٥ .

كلها ، ويكون له ضربٌ واحد لا يتغير ومنه ما يسمى في الأدب العربي بالأرجوزة . وكان العرب يجعلونها موحدة القافية كما في أشطر امرىء القيس:

تطاول الليل علينا دمّون

دمّون إنّا معشر يمانون

وإننـا لأهلنـا محبّون

وقد نوّعوا القوافي في العصور التالية حين نظموا الأراجيز العلمية مثل الألفيّات في النحو وغيرها .

وقد ينظم الشاعر شعراً ذا شطر واحد ثابت الطول من أي بحـر يختاره كما فعل علي محمود طه في قصيدته (ميلاد شاعر) من «الخفيف»[١] :

أدخلوا الآن أيها المحسنونا

جنّة كنتمُ بها توعدونا

اجعلوها من البدائع زونا

واملأوها من الجمال فنونا

املأوها فنّاً وليس فتونا

وانشروا الصفو فوقها والسكونا

ج ــ أسلوب الموشح :

وهو شعر يجمع بين أسلوب الشطر الواحد وأسلوب الشطرين . وتكون أطوال أشطر الموشّح متساوية كقول الشاعر من البحر السريع :

عبـث الوجـدُ بقلبـي فاشتكـى

ألم الوجـد فلبّـتْ أدمعـي

أيها الناس فؤادي شغـفُ

١ ديوان (الملاح التائه) لعلي محمود طه . شركة فن الطباعة . الطبعة الثانية . القاهرة ١٩٤١ .

وهو من بغي الهوى لايُنْصف
كم أداريه ودمعي يكفُ

أيها الشادن من علّمكا
بسهام اللحظ قتل السُّبُع

وقد تكون أطوال الأشطر غير متساوية كما في الموشح التالي مما شاع في العصر الأندلسي المتأخّر ، وهو من بحر الرجز :

ليلي طويلْ
ولا معينْ
يا قلب بعض الناسْ
أما تلين ؟

ومنه موشح ابن سناء الملك التالي ، من السريع :

وأملَ لي
حتّى تراني عنك في معزل
قلّلِ
فالراح كالعشق أَنْ يزد يقتلِ
لا أليمْ
في شرب صهباء وفي عشق ريمْ
فالنعيمْ
عيشٌ جديد ومدام قديمْ

د ـ أسلوب الشعر الحرّ :

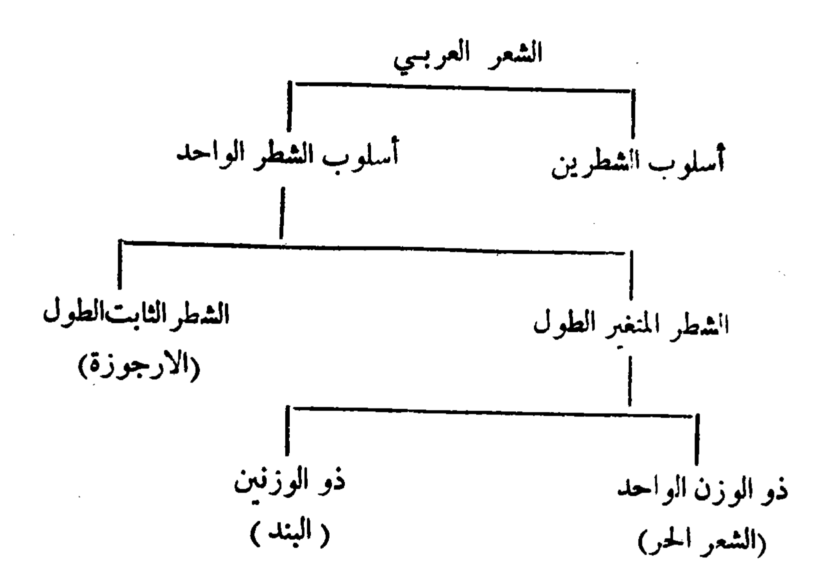
وهو شعر ذو شطر واحد ليس له طول ثابت وإنما يصحّ أن يتغيّر عدد

التفعيلات من شطر إلى شطر . ويكون هذا التغيّر وفق قانون عروضيّ يتحكم فيه سندرسه بالتفصيل فيما بعد .

هـ ــ أسلوب البند :

ونحن نعزله فرعاً قائماً بذاته ، مع أنّه في عدم استواء أشطره ، ينبغي أن يصنّف مع الشعر الحرّ . وإنما نعزله لأنّه ، في الواقع ، شعر يجمع وزنين اثنين من دائرة واحدة هما (الهزج) و (الرمل) وليس صحيحاً ما يذهب إليه الدارسون من أنّه يقتصر على وزن واحد هو (الهزج) .

وبسبب كون البند ذا وزنين اثنين ، خلافاً للأساليب الأخرى ، فإنّه من المباح فيه أن يكون له أكثر من ضرب واحد : ضربان يتعاقبان وفق خطة ذكية منسّقة أجمل تنسيق كما سنبين في الفصل الخاصّ بالبند .



تخطيط يبيّن أساليب الوزن في الشعر العربيّ ومكان الشعر الحرّ منها.

- ٢ -

تفعيلات الشعر الحر

أساس الوزن في الشعر الحرّ انه يقوم على وحـدة التفعيلة . والمعنى البسيط الواضح لهذا الحكم أنّ الحرية في تنويع عدد التفعيلات، أو أطوال الأشطر تشترط بدءاً أن تكون التفعيلات في الأشطر متشابهة تمام التشابه ، فينظم الشاعر ، من بحر الرمل ذي التفعيلة الواحـدة المكررة ، أشطراً تجري على هذا النسق مثلاً :

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن

ويمضي على هذا النسق ، حراً في اختيار عـدد التفعيلات في الشطر الواحد ، غير خارج على القانون العروضيّ لبحر الرمل، جارياً على السنن الشعرية التي أطاعها الشاعر العربيّ منذ الجاهلية حتى يومنا هذا .

ومن تفريعات هذا القانون البسيط انه يمكن نظم الشعر الحرّ بتكرار أية تفعيلة مكررة في الشطر العربي المعروف ، سواء أكان البحر صافياً مثل المتقارب :

فعولن فعولن فعولن فعولن

أو ممزوجاً مثل السريع :

مستفعلن مستفعلن فاعلن

فإنما تكون الحرية ، في الشعر الحرّ ، في حدود التفعيلة المكررة في أصل الشطر العربي فإذا كانت التفعيلة منفردة في الشطر ، كما في (فاعلن) في شطر السريع لم يصحّ للشاعر أن يخرج عليها ، فلا بدّ له أن يوردها في مكانها ، أي في ختام كل شطر من قصيدته الحرة ذات البحر السريع . وانما حدود حريته أن يزيد عدد التفعيلة (مستفعلن) – المكررة في أصل الشطر – وينقصها فيقول في قصيدته مثلاً :

مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن

وينبغي للشاعر أن يتذكر دائماً ان أي شطر في مثل هذه القصيدة ، ينتهي بتفعيلة غير (فاعلن) انما هو شطر ناشزمغلوط فيه يخرج على قانون الأذن العربية خروجاً منفّراً .

والواقع ان نظم الشعر الحرّ ، بالبحور الصافية ، أيسر على الشاعر من نظمه بالبحور الممزوجة ، لأن وحدة التفعيلة هناك تضمن حرية أكبر ،

وموسيقى أيسر فضلاً عن انهــا لا تتعب الشاعر في الالتفات الى تفعيلة معينة لا بدّ من مجيئها منفردة في خاتمة كل شطر .

وحدة التفعيلة في الشعر المعاصر

في الفقرة السابقة استقرأنا القانون البسيط الذي ينبغي أن يجري عليـه كل شعر حرّ سليم. ولو التفت اليه الشعراء لما وقع طائفة منهم في الأخطاء والنشوز . ولعلّ الشعر الحرّ لو نشأ في عصور العروبـة السابقة لكان له شأن آخر . فقد كان الشعراء كثيري القـراءة للشعر العربـيّ السليم بحيث يتحسسون عروض الشعر ويسلمون من الخطأ ولو لم نضع لهم قانونــاً يطيعونه . ذلك فضلاً عن أنّ دراسة العروض كانت جزءاً من ثقافــة المثقف وأدب المتأدب .

ومهما يكن من أمــر الظروف والأسباب ، فإن الناشئين من الشعراء المعاصرين – وحتى بعض الراسخين – لم يشخصوا معنى الحرية في الشعر الحرّ تشخيصاً واضحاً ، ولم يعرفوا ، من الأشطر العربية،موضع التكرار الذي تبيحه الحرية الجديدة ، ولعلّهم ظنوا انها حرية مطلقـة لا ضابط لها ، وأنها تبيح حتى الخروج على ما تقبله الأذن العربية والعروض الدارج. ولذلك نجدهم خلطوا بين بحور الشعر نفسها فنظموا قصائد حرة تجاورت فيها أشطر من البحر السريــع وأخرى من الرجز كما في الفقــرة التالية لسعدي يوسف :

يا طائراً أضناهُ طول السفرْ
قلبي هنا في المطرْ
يرقب ما تأتي به الأسفارْ

إن الشطر الثالث في هذه القطعة خارج على البحر السريع الذي كان

منه الشطران الأولان كما نلاحظ اذا نحن وزنّا الأشطر :

مستفعلن مستفعلن فاعلن
مستفعلن فاعلن
مستفعلن مستفعلن مفعولْ

وانما هو من بحر الرجز لأن (مفعولن) لا ترد في ضرب السريع على الاطلاق وانما هي مما يرد في الرجز بحسب قواعد العروض العربيّ .

على ان قانوننا البسيط للشعر الحرّ لا يحوج الشاعر حتّى الى أن يتعلم أسماء البحور . فإنما ندرك ان (مفعولْ) ناشزة هنا لمجرد انها واردة في مكان (فاعلن) التي التزمتها الأشطر الباقية ، وكانت تفعيلة منفردة تفرض نفسها على مكانها المعين من كل شطر . إن (مفعول) لا يصح أن تردَ هنا ، ذلك حتّى لو فرضنا جدلاً انها يمكن أن ترد في ضرب السريع . وسبب هذا ان الشاعر قد سبق له أن عيّن لنفسه خاتمة كل شطر فلا مفرّ له من الالتزام بها مهما كانت الظروف ، لأن ذلك هو قانون العروض العربيّ .

ولعلّ من الضروري أن نلفت النظر ، في ختام هذا الفصل عن التفعيلات ، الى أن الشطر الأول في القصيدة الحرة يعيّن للشاعر ضرب كل شطر تالٍ يرد فيها ، سواء أكان البحر صافياً أم ممزوجاً . ومعنى هذا ان وحدة الضرب قانون جارٍ في القصيدة العربية مهما كان أسلوبها: شطرين أو شطراً ثابت الطول ، أو شطراً متغير الطول من بحر صاف، أو شطراً متغير الطول من بحر ممزوج . ففي الحالات كلها ينبغي أن تحافظ على ثبات الضرب . وانما تنحصر الحرية التي نملكها في حشو الشطر .

-٣-

بحور الشعر الحر وتشكيلاته

١ ـ أوزان البحور

يجوز نظم الشعر الحرّ من نوعين من البحور الستة عشر التي وردت في العروض العربيّ هما :

أ ـ البحور الصافية

وهي التي يتألف شطراها من تكرار تفعيلة واحدة ستّ مرّات وهذه هي :

الكامل ، شطره (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) .
الرمل ، شطره (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) .
الهزج ، شطره (مفاعيلن مفاعيلن) .
الرجز ، شطره (مستفعلن مستفعلن مستفعلن) .

ومن البحور الصافية بحران اثنان يتألف كل شطر فيهما من أربع تفعيلات وهما :

المتقارب ، شطره (فعولن فعولن فعولن فعولن) .

المتدارك ، شطره (فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن) .

أو (فعلن فعلن فعلن فعلن) .

وينبغي لنا أن نضيف هنا وزن (مجزوء الوافر) (مفاعلتن مفاعلتن) فإنه من البحور الصافية وشطره تفعيلتان .

كما أنني ، في سنة ١٩٧٤ قد وفقت إلى ابتكار وزن صافٍ جديد يجري هكذا :

مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

وقد اشتققته من الوزن الخليليّ المعروف المسمّى « مخلّع البسيط » . لأنني لاحظتُ أن هذا الوزن لو قسمناه إلى قسمين لكان كما يلي :

مستفعلن فـــا علن فعولـــن

وهي صورة يزيد قسمها الأول حرفاً على قسمها الثاني . فإذا أردنا أن يكون القسمان متساويين كان علينا أن نقول « مستفعلن مفعولن فعولن » ولكنه – بهذه الصيغة – ينقسم إلى قسمين متساويين في الواقع ، مختلفين في الصيغة . أما حين نريد أن تكون الصيغة أيضاً مضبوطة فإن علينا أن نقول « فعلن فعولن فعلن فعولن » .

ولقد لاحظت أن هذا الوزن – بزيادة حرف واحد على مخلّع البسيط – يكوّن بحراً صافياً وحدتُهُ تفعيلتان ، ويمكن نظم الشعر الحرّ منه باعتبار الوحدة تفعيلتين اثنتين كما في الطويل والبسيط . غير أن توحيد التفعيلتين في تفعيلة واحدة ممكن بإضافة سبب خفيف إلى التفعيلة « مستفعلن » وبذلك تصير « مستفعلاتن » ، ويصبح الوزن كما يلي :

مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

مستفعلاتـــن مستفعلاتـــن

وهو وزن صاف يمكن استعماله في الشعر الحرّ في حريّة تامّة . والخروج الوحيد فيه على أسلوبّ الخليل في صياغة التفعيلات أنّنا أوردنا تفعيلة فيها علّة زيادة في حشو البيت . ولكنّ قولنا « مستفعلاتن » ذا التفعيلة الواحدة أيسر على شاعر الشعر الحر من قولنا « فعلن فعولن » ذا التفعيلتين . وذلك يبرّر مخالفتنا لطريقة الخليل مبدع العروض العربيّ كله .

ولقد جرّبتُ استعمال هذا الوزن الجديد في ثلاث قصائد حرّة أوضحها « نجمة الدم » التي صوّرت فيها أحداث لبنان الدامية سنة ١٩٧٥ وقد قدّمت هذا الوزن الجديد أول مرّة إلى الجمهور داعيةً الشعراء إلى استعماله ، في مجموعتي الشعرية « يغيّر ألوانه البحر » الصادرة ببغداد عام ١٩٧٧ وبذلك أصبح عدد البحور الصافية ثمانية بحور .

ب ــ البحور الممزوجة

وهي التي يتألف الشطر فيها من أكثر من تفعيلة واحدة على ان تتكرر إحدى التفعيلات . وهما بحران اثنان :

السريع ، شطره (مستفعلن مستفعلن فاعلن) .

الوافر ، شطره (مفاعلتن مفاعلتن فعولن) .

أما البحور الصافية فإن أمرها يسيرٌ لأن الشعر الحرّ منها ينظم بتكرار التفعيلة الواحدة له بحسب ما يحتاج المعنى من مرّات (على ألاّ يتجاوز العدد الحدود المقبولة للذوق العربيّ في الإيقاع) . والمزالق في هذه البحور أقلّ منها في البحور الممزوجة ، وذلك بسبب وحدة التفعيلة . وانما تكمن مزالق أخطر في البحور ذات التفعيلتين كما سبق أن شرحنا .

إن القصيدة الحرة من البحر الوافر ينبغي أن تجري على هذا النسق مثلاً :

مفاعلَتن فعولن
مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن
مفاعلَتن مفاعلَتن فعولن
مفاعلَتن فعولن

فيكون التنويع في عدد التفعيلة المكررة وحسب ، أي في (مفاعلَتن) . ويشترط أن ينتهي كل شطر في القصيدة بالتفعيلة (فعولن) لأنها كانت منفردة في شطر الوافر الأصلي فلا يصح أن يقول الشاعر مثلاً :

مفاعلَتن مفاعلَتن مفاعلَتن

والواقع ان أكثر أخطاء الناشئين ترد في قصائدهم التي تنتهي بتفعيلة منفردة ، فهم يزلقون إذ ذاك فيخرجون عنها . وهذا النوع من الغلط شائع في الشعر الحرّ شيوعاً ملحوظاً .

وأما البحور الأخرى التي لم نتعرض لها ، كالطويل والمديد والبسيط والمنسرح ، فهي لا تصلح للشعر الحرّ على الاطلاق ، لأنها ذات تفعيلات منوعة لا تكرار فيها. وانما يصح الشعر الحرّ في البحور التي كان التكرار قياسياً في تفعيلاتها كلها أو بعضها .

وأما ما حاوله بعض الناشئين من أن يكتبوا شعراً حــراً من البحر الطويل فقد انتهى الى الفشل . إن كل ما يمكن أن يصنع من هذا البحر ان ترتّب تفعيلاته كما يلي مثلاً :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن

وهذا ليس شعراً حراً ، كما هو واضح ، وانما هو نظام وزن يقوم على شطر ونصف لا يتعداهما ، وقد استفاد الشاعر من كون إحدى تشكيلات الطويل تتألف من تكرار التفعيلتين (فعولن مفاعيلن). وسبب تعذر إقامة شعر حرّ من هذا الوزن ان كون الوحدة تتألف من تفعيلتين بدلاً من تفعيلة واحدة ، يجعل طول الشطر محدداً لا يعدو أن يكون (فعولن مفاعيلن) واحدة أو تكرارها (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن). وحتى هذا يبدو لاهثاً متعباً بحيث تعسر قراءته ويخلو من ليونة الموسيقى. ولقد ورد في بعض الموشحات الأندلسية ما يشبه هذا حين كتب شاعر في قصيدة ضمّنها أعجاز نونية ابن زيدون (من البسيط) :

غدا منادينا

محكّماً فينا

يقضي علينا الأسى لولا تأسينا

ووزنه كما يلي :

مستفعلن فعلن

مستفعلن فعلن

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن

وهو في نظرنا نظم صلب تنقصه الليونة. والواقع ان في بعض الموشحات الأندلسية من الفوضى والغلط ما لا يقلّ عمّا في شعر الناشئين اليوم . ونحسب ان الأسباب واحدة في الحالين .

٢ ـ أوزان التشكيلات

في حديثنا السابق عن أوزان البحور تناولنا الصورة الأساسية للبحر الشعريّ كما نصّ عليها علم العروض . وعلى أساس تلك الصورة قسّمنا

البحور الى صافيـة وممزوجة . ونتناول الآن الصور الفرعيـة التي يتناولها العروضيون باعتبارها أنواعـاً من الأعاريض والضروب وهي صور يعرفها كل من له اطلاع على علم العروض وقد أطلقت عليها اسم « التشكيلات ».

إن البحر الكامل مثلاً ، في صورته الأساسية ، يجري هكذا (متفاعلن متفاعلن متفاعلن) ومنه قول المتنبي في بداية قصيدة له :

اليوم عهدكمُ فأين الموعد ؟

هيهات ، ليس ليوم عهدكم غدُ

إن التي سفكت دمي بجفونها

لم تدرِ أنّ دمي الذي تتقلّدُ

قالت وقد رأت اصفراري : من به ؟

وتنهّـدتْ فأجبتها : المتنهدُ

والكامل ، باعتباره هذا ، بحرٌ صافٍ لأنه ذو تفعيلة واحدة لا تتغيّر هي (متفاعلن) . غير أنّ الكامل – مثل سواه من البحور – لا يستقرّ على صورته الصافية هذه ، وانمـا تعرّي تفعيلته الأخيرة (أو ضربه) تغيرات فتحُولُ الى (فعلن) أو (مفعولن) . للمتنبي مثـلاً قصيدة تجري هكذا :

(متفاعلن متفاعلن مفعولن)

سرْ حلّ حيث تحلّه النوّار

وأراد فيكَ مرادك المقـدارُ

واذا ارتحلتَ فشيّعتك سلامة

حيث اتجهتَ وديمـة مدرارُ

وترد للحارث بن حلّزة اليشكريّ قصيدة ذات تشكيلة أخرى هـي (متفاعلن متفاعلن فعلن) وهذا نموذج منها :

لمـن الديارُ عفون بالحبسِ
آياتهـا كمهارق الفـرْسِ
لا شيء فيهـا غير أصورة
سفع الخدود يلحن كالشمسِ
فحسبتُ فيها الركب أحدس في
كلّ الأمور وكنتُ ذا حدْسِ

وانه لواضح ان التشكيلتين :

متفاعلن متفاعلن مفعولن
متفاعلن متفاعلن فعلن

لم تعودا تشكيلتين صافيتين ، على الرغم من انهما كليهما تنتميان الى البحر الكامل ذي الوزن الصافي في أساسه . والصحيح ان هاتين التشكيلتين تدخلان تحت نطاق ما سميناه بالبحور الممزوجة وتخضعان لقانونها الـذي شرحناه سابقاً. ومعنى ذلك أنّ التفعيلة المنفردة الطارئة على آخر التشكيلتين ينبغي أن تكرر في ختام كل شطر من أشطر القصيدة الحرة . وانما التنويع في العدد مقصور على التفعيلة (متفاعلن) التي وردت أكثر من مرة في الشطر الأصلي . وهذا مثال :

متفاعلن فعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن فعلن
متفاعلن متفاعلن فعلن
متفاعلن فعلن

متفاعلن متفاعلن فعلن

ولقد كان القانون العروضيّ الذي خضع له الشاعر العربي دائماً انه ليس يمكن أن تجتمع تشكيلتان في قصيدة واحدة ، وانما تقتصر كل قصيدة على تشكيلة واحدة يختارها الشاعر منذ مطلع القصيدة ويلازمها في كل بيت . وذلك ظاهر في قصيدة المتنبي والحارث اللتين اخترنا نماذج منهما وهو ظاهر في الشعر العربيّ كله ، سواء منه ما نظم قبل العروض أو بعده . وانما الحكم في ذلك الى الأذن العربية التي تنفر بطبعها من أن ترد تشكيلتان في القصيدة الواحدة . والواقع ان الخليل بن أحمد انما أطلق اسم الكامل على التشكيلات السابقة وغيرها جميعاً على سبيل تصنيف هذه الأشكال تحت صنف أساسيّ ، لا على سبيل إقرار اجتماعها في قصيدة واحدة . والأمر كذلك في البحور الأخرى ذات التشكيلات المختلفة التي عزلها الشاعر العربيّ في شعره فلم يخلط بينها قط .

شعراؤنا المعاصرون والتشكيلات

هذه المبادىء الأولية التي حافظ عليها الشاعر العربي في العصور كلها قد اضطربت وكادت تمّحي في أيدي الناشئين الذين تناولوا حركة الشعر الحرّ وأقبلوا على الاندفاع معها . ذلك انهم خلطوا التشكيلات المتنافرة وأوردوها جميعاً في القصيدة الواحدة . فكان الشاعر يجمع في قصيدته المرقعة تشكيلات البحر كلها بلامبالاة ، فإذا قصيدة البحر الكامل تستحيل الى خليط مما يلي جميعاً :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن
متفاعلن فعلن
متفاعلن متفاعلن مفعولن

متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن فعلن

ولا يخفى على كل ذي سمع شعريّ مدى التنافر بين هذه التشكيلات ، حتى ليضطرّ المرء الى أن يطوي قصائد هؤلاء الشعراء ولا يقرأها مهملاً ما قد يكون فيها من معـان مبتكرة وصور جميلة وأفكـار موحيـة .
ولنقدم نموذجاً من هذا الخلط لجورج غانم من البحر الكامل :

لكنهم متيقنون بأنهم صرعى حمّا (متفاعلاتن)
وعزاؤهم ان الحياة تقول للأبطال هيّا (متفاعلاتن)
منا الصدى منّي (فعلن)
من مقلتي وفمي (فعلن)
فأحسّه ناراً ووعداً وارتقاباً للغد (متفاعلن)

هذه خمسة أشطر متجـاورة من القصيدة قـد أوردت في (ضربها) أربعاً من تشكيلات البحر الكامـل . والأذن العربية لا تقبـل في القصيدة الواحدة إلاّ تشكيلة واحدة ، وعلى ذلك جرت آلاف القصائد منذ أقدم العصور حتى الآن . والواقع ان الشعراء — حتى في عصر الانحطاط — لم يقعوا في مثل هذا ، فمع ان شعرهم كان سمجاً سقيم المعاني ركيك اللغة إلا أن موسيقى الشعر العربيّ كانت ترنّ في كيانهـم فلا يستطيعون أن يخرجوا عنها .

ومهما يكن فلا بدّ للشاعر أن يستوعب في ذهنه فكرة استقلال البحر عن التشكيلة ، وأن يفهم ان لكل بحر من بحور الشعر تشكيلات مختلفة لا يمكن أن تتجاور في قصيدة واحدة . وانما ينبغي أن تستقلّ كل قصيدة بتشكيلة ما ، وأن تمضي على ذلك لا تحيد عنه الى آخر شطر فيها .

علينا أن نتذكر كذلك ان الشعر الحرّ ليس خروجاً على قوانين الأذن

العربية والعروض العربـي ، وانما ينبغي أن يجري تمام الجريان على تلك القوانين خاضعاً لكل ما يرد من صور الزحاف والعلل والضروب والمجزوء والمشطور. وان أية قصيدة حرة لا تقبل التقطيع الكامل على أساس العروض القديم ــ الذي لا عروض سواه لشعرنا العربـيّ ــ لهـي قصيدة ركيكة الموسيقى مختلة الوزن ، ولسوف ترفضها الفطـــرة العربية السليمة ولو لم تعرف العروض : ونحن نقول هذا لا لأننا نعادي التجديد ، وانما لأن تفعيلات الشعر ومثلها النسبُ في الموسيقى ، شيء ثابت في كل لغة ثبوت الأرقام في الرياضيات ، فمها تجددت العصور والأفكـــار ونمت وصعدت فإن الأرقام ونسب الشعر والموسيقى تبقى ثابتة لا تتغـير . وأما ما يتغير فهو الأشكال والأنمـاط التي تبني من تلك النسب ، ذلك كمثـــل قوس قزح ، يبقى الى الأبد محتفظاً بالألوان كلها ،ولا يصنع الفنانون المجددون إلا خلط تلك الألوان والتجديد في رصفها ومزجها والتصوير بها .

- ٤ -

الشعر الحر شعر ذو شطر واحد

أبرز الفوارق العروضية بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد فارقان اثنان لا بد لنا أن نلتفت اليهما :

الأول — ان القافية ، سواء أكانت موحدة أم لا — ترد في نهاية كل شطر من الشعر ذي الشطر الواحد ، بينما ترد في آخر الشطر الثاني من البيت في أسلوب الشطرين . ومعنى هذا ان الشطر الأول من البيت يعفى من القافية ، في حين يتمسك كل شطر من الشعر الحرّ بها لأنه شعر ذو شطر واحد .

الثاني — ان الشطرين في البيت لا يتساويان تساوياً عروضياً وانما قد يباح في الشطر الأول ما لا يباح في الثاني ، ومن ثم فإن قصيدة الشطرين تحتاج أحياناً الى تشكيلتين اثنتين ، تجريان على نسق ثابت بحيث ترد التشكيلة عينها في صدور الأبيات ، والتشكيلة الأخرى في الاعجاز. وهذه الحرية ، حرية ايراد تشكيلتين ، غير مباحة في الشعر الحرّ لأنه ذو شطر واحد . وسبب هذا المنع أن عدم انتظام وجود شطرين في هذا الشعر يضعف من إحساس السمع بموسيقى تشكيلتين اثنتين تتعاقبان ويعطي كل منهما وقعاً معيناً يختلف عن وقع الأخرى . فإذا أعطينا القصيدة تشكيلتين

بدلاً من واحدة ، وكان شطر منها ، فوق ذلك ، طويلاً وآخر أقصر وثالث أطول ، اجتمع على القصيدة تعقيدان : تعقيد وجود تشكيلتين تستوعبان اهتمام الذهن ، وتعقيد الأطوال المختلفة . ويؤدي ذلك الى أن يفقد السمع إحساسه بالموسيقى وبتيه بين تنوع الطول وتنوع التشكيلة. وأما نظام الشطر الواحد ذي التشكيلة الواحدة الثابتة ، مثل الأرجوزة ، فإنه يساعد السمع على تذوق الموسيقى ، خاصة وان القافية الموحدة ، برنينها وعلو نبرتها ، لم تعد موجودة في الشعر الحرّ إلا في النادر النادر .

ولا بدّ لنا أن نلاحظ ان اختلاف أحد الشطرين عن الآخر في أسلوب الشطرين هو الذي جعل وحدة الوزن البيت لا الشطر ، وهو الذي جعل العروضيين يقسّمون البيت أقساماً يطلقون عليها أسماءً كما يلي :

الصدر اسم الشطر الأول .
العجز اسم الشطر الثاني .
العروض اسم التفعيلة الأخيرة من الصدر .
الضرب اسم التفعيلة الأخيرة من العجز .
الحشو كل ما عدا العروض والضرب في البيت .

وكانت هذه الأسماء ضرورية ، يستعين بها العروضيون على تصنيف الأعاريض والضروب التي وردت في كل بحر من بحور الشعر العربي . فقالوا مثلاً العروض الصحيحة والضرب المقطوع ، والعروض المجزوءة والضرب المذيل ونحو ذلك ، وذلك هو ما سمّيته «التشكيلة» في الفصول السابقة. وكان الشاعر العربي يهتدي بسليقته الشعرية الى العروض والضرب الملائمين في كل قصيدة يقولها ، وكان يطيع ذلك النموذج عبر القصيدة كلها فلا ترد فيها أكثر من تشكيلتين اثنتين إحداهما للصدور والأخرى للاعجاز (ما عدا البيت المصرَّع فإن صدره وعجزه يستويان) .

وأما حين كان الشاعر ينظم شعراً ذا شطر واحد كالأرجوزة ، فإنه

كان يجعل القصيدة ذات تشكيلة واحدة تتكرر في كل شطر فلا يخرج عليها قط . ولم ترد التشكيلتان مجتمعتين قط إلا في القصيدة ذات الشطرين . وهذا منطقيّ بالمعنى العروضيّ ، فضلاً عن أن الأذن العربية ترتاح اليه.

ذلك هو السبب الذي يجعل الشعر الحرّ لا يقبل أن ترد فيه تشكيلتان . فإنما التشكيلتان مزيّة يمنحها الشاعر إذا هو نظم قصيدة ذات شطرين اثنين يحافظ فيها على التناسق ، وعلى تساوي التفعيلات في كل شطر ، وعلى تقابل كل صدر مع الصدور السابقة واللاحقة في نظام وتسلسل مضبوطين. واما الحرية التي يعطيها الشعر الحر للشاعر فإن في مقابلها تقييداً في التشكيلة فيقتصر الشاعر في قصيدته على تشكيلة واحدة لا يتخطاها . وإنما يفرض هذا التقييد لأسباب جمالية وذوقية ، لأن الموسيقى ، التي هي قوام كل شعر ، تضعف بوجود التفاوت في طول الأشطر ، بحيث ينبغي للشاعر أن يسندها ويقوّيها بالمحافظة على وحدة التشكيلة ، وبذلك يستطيع الشطر الحرّ أن يرن ويبعث في وعي السامع لحناً ويخلق له جواً شعرياً جميلاً .

على أن الشعراء الجدد لم يتقيدوا بهذا بل خرجوا عليه. ولم يكن ذلك منهم عن سبق اصرار — فيما أعتقد — وإنما كان أساسه قلة المران وضآلة المعرفة بالشعر العربيّ وعروضه . ذلك ان طائفة من هؤلاء الشعراء لا تنقصهم الموهبة ولا الاصالة وقد عرفنا لهم شعراً مقبولاً بأسلوب الشطرين . وكان الخطأ البارز ، في شعرهم الحر ، انهم خلطوا ، في القصيدة الواحدة ، بين تشكيلات البحر كلها على تنافرها . على أن بعضهم كان يقع في غلط أبسط من هذا فيورد في القصيدة الحرة التشكيلتين اللتين تردان عروضياً في اسلوب الشطرين . وهذا نموذج من شعر خليل حاوي من بحر الرجز .

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

داري التي أبحرتِ غرّبتِ معي	(مستفعلن)
وكنتِ خيرَ دارْ	(فعول)

في دوخة البحار (فعول)
في غربتي وغرفتي (مستفعلن)
ينمو على عتبتها الغبار[1] (فعولْ)

ويتجلى اسلوب الشطرين في هذا الشعر أوضح لو أضفنا اليه بعض التفعيلات الناقصة فإنه سرعان ما يبدو هكذا :

داري الـتي أبحرتِ غربتِ معي
وكنتَ (لي في البعد) خير دار
في غربتي وغرفتي (ساكنة)
ينمو على عتبتها الغبار

وهذا شعر ذو شطرين جار على القانون . وانما الخطأ فيه ان ناظمه أراد أن يجمع فيه بين الراحتين الاثنتين : تنوّع أطوال الأشطر، ووجود أكثر من تشكيلة ، وذلك لا يكون إلا على حساب موسيقى القصيدة فإنها تفقد الجمال والرنين .

والحق أن الوقوع في هذا الخطأ ليس نادراً في الشعر الحرّ الذي ينظمونه اليوم . وهو كما بيّنا خروج صريح على مبادىء الشعر الحرّ ينبغي للشاعر أن يتحاشى الوقوع فيه .

---

[1] قصيدة (السندباد في رحلته الثامنة) لخليل حاوي ، مجلة الآداب ، بيروت (العدد الخامس ١٩٦٠)

الفَصْلُ الثَاني

المشاكل الفرعية في الشعر الحرّ

توطئة

حين وضع الخليل بن أحمد ، المتوفى سنة ٧٥ هـ (*) قواعد العروض العربي القديم ، استقرأها من الشعر العربي المسموع ، فحصر الأوزان المعروفة جميعاً ووضع لها مقاييس عامة شاملة سماها البحور ، ثم تناول التغييرات التي تعتري تلك البحور ، والتفريعات عنها ، وما يعتريها من زحاف وعلل واستخلص لها كلها قوانين ومقاييس لبى بها حاجة الشعر والنقد في زمانه . وكانت مقاييسه تلك مناسبة لزمانه كل المناسبة لأنها كانت مستقرأة من شعر ذلك الزمن فحصرته كله ولم تترك منه شيئاً غير مضبوط بقانون ، وكان غرضه من ذلك أن يستطيع الناقد تقويم خطأ الناظم حين يخطىء على أساس علمي ثابت لا يعتريه النقص .

* في تاريخ وفاة الخليل خلاف . راجع نزهة الألباء للانباري ، ووفيات الأعيان لابن خلكان .

وفي زماننا نحن نشأت حركة الشعر الحرّ وجاءت بأسلوب جديد في رصف التفعيلات الخليلية خرج على الاسلوب الشائع . وأدت هذه الحركة الى أن تنشأ مشكلات عروضية لم تكن تخطر على بال الخليل، لأنّ العرب لم يقعوا في مثلها ، في قصائدهم . ولذلك بات علينا أن نستخلص ، في هذا العصر ، القانون العروضيّ الذي يضبط هذه المشكلات ويحمي الشاعر والناظم وناقد الشعر من الوقوع فيها . ومع ان هذه المشكلات لا تخرجنا من نطاق العروض الخليليّ الرائع ، ولا تحوجنا الى استعمال كثير من الاصطلاحات الجديدة ، غير اننا نحتاج — مع ذلك — الى ان نخصّ الشعر الحرّ بفصل خاصّ نضيفه الى كتب العروض العربيّ ، وندرج فيه — كما فعلنا في هذا الفصل وسوابقه — القوانين الخاصة بالشعر الحرّ ، والحدود العروضية التي لا يصح له أن يتخطاها .

وكما كان اعتماد الخليل ، في ضبطه للبحور والسقطات في زمانه، على حسّه الشعريّ ، وذوقه وما يحفظ من الشعر العربيّ، فقد كان اعتمادي أنا أيضاً على حسّي الشعريّ وذوقي وما أحفظ من الشعر العربيّ.والفضل فيما قد أكون وفّقت اليه من قاعدة أو قانون يرجع الى الخليل العظيم الذي رصف الطريق لكل شعر عربيّ خير رصف وأدقّه،وابتدع العروض ابتداعاً على غير نمط سابق . ولست أراني فعلت في هذا الفصل عن عروض الشعر الحرّ ، أكثر من استقراء قوانين جديدة على أساس الخطوط الكبرى التي رصفها ذلك العالم الفذ .

وبعد فإنّ لي ملاحظات حول طائفة من التفاصيل المتعلقة بالشعر الحر، وهي ملاحظات نضجت في نفسي عبر سنين كثيرة كنت خلالها أتابع ما تنشره المجلات الأدبية والصحف اليومية من هذا الشعر . وقد انتهيت بعد طول التأمل الى أنّ علينا في أيّ عروض نكتبه للشعر الحرّ ، أن ننتبه الى أربع قضايا فيه هي :

١ – الوتد المجموع .
٢ – الزحاف .
٣ – التدوير .
٤ – التشكيلات الخماسية والتساعية .

ولا بدّ لنا من أن نلحق بهذه القضايا الأربع العامة قضيتين خاصتين هما مسألة ورود (مستفعلان) في ضرب الرجز ، و (فاعلُ) في حشو الخبب .

علينا أن نشير كذلك الى ان الخليــل هو الـذي وضع الاصطلاحات (الوتد) ، (الزحاف) ، (التدوير) ونحن لا نحتاج الى تغييرها في عروض الشعر الحرّ. وانما ينحصر ما نحتاج اليه ، في تعيين الأحكام الخاصة للوتد والزحاف والتدوير في الشعر الحرّ نفسه،لأن أحكامها هنا تختلف بالضرورة عن أحكامها في شعر الشطرين وغيره . وذلك بسبب الفروق التي شرحناها بين أسلوب الشطرين وأسلوب الشطر الواحد المتغير الطول .

- ١ -

الوتد المجموع

يعرّف العروضيّون (الوتد المجموع) بأنه مجموع ثلاثة أحرف ، اثنان منها متحركان والثالث ساكن كقولنا « لقد ، هوى ، صحا ، نعمْ » .

ومن هذا نستطيع أن نستخلص ان هذا الوتد يختم التفعيلات (فاعلن، متفاعلن ، مستفعلن) ومعنى هذا انه يرد في أربعة من بحور الشعر الحرّ هي :

١ ـ المتدارك ، فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن .

٢ ـ الرجز ، مستفعلن مستفعلن مستفعلن .

٣ ـ الكامل ، متفاعلن متفاعلن متفاعلن .

٤ ـ السريع ، مستفعلن مستفعلن فاعلن .

وقد اقتصرت كتب العروض العربي ، قديمها وحديثها ، على تقديم الوتد تقديماً عابراً في بدايات أبحاث العروض ، ثم لا تعود الى ذكره

قط . ونحن اليوم في فترة من تاريخ الشعر العربيّ تحتّم علينا أن نعنى بهذا الوتد ، خاصة في تلك التفعيلات الّتي تنتهي به مما ذكرنا .

والذي نلاحظه — وهي ملاحظة شخصية — أن الوتد في الشعر العربيّ يتصف بشيء من الصلادة والقسوة ، ويجنح من ثمّ ، الى أن يتحكم في الكلمة الّتي يرد فيها ، ويرفض ان يسمح للشاعر بتخطّيه . ومعنى هذا ، اذا أردنا التبسيط ، ان الوتد يبلغ من القوة بحيث يستطيع أن يشقّ الكلمة الّتي يرد في أولها الى شقّين . مثال ذلك أن نقول مثلاً :

شيخ المعرّة شاعرُ

مستفعلن متفاعلن

إن الوتد الأول هنا هو الحروف الثلاثة (معرْ) في كلمة (المعرّة) وقد جاء من الكلمة في وسطها ، وبذلك شقّها الى شقين أحدهما في آخر التفعيلة (مستفعلن) والآخر في أول التفعيلة (متفاعلن) .

وتفسير ما نذهب اليه أنّ التفعيلة ، بمعناها الشعريّ ، وقفة موسيقية ينقطع عندها النغم ، وهذه الخاصيّة أبرز وأشدّ في التفعيلات الوتدية الّتي أشرنا اليها ، لما ذكرناه من قسوة الوتد وصلادته ، فإذا توقف الصوت عند آخر الوتد انقسمت الكلمة الى قسمين تتخللها وقفة قصيرة وذلك مستكره ينفر منه السمع الشاعريّ نفوراً ظاهراً .

إن قسوة الوتد هذه تجعل من الكياسة الشعرية أن يحاول الشاعر ايراده في آخر الكلمة لكي يختمها به ويقوّيها ، بدلاً من أن يورده في أولها فيقطع أوصالها ويضيع تماسكها . هذا هو القانون العامّ ، وقد نحتاج الى بعض الاستثناءات فيه بالنسبة للمواقع الّتي يرد فيها كما سنذكر .

وقد يتساءل القارىء : ماذا صنع آلاف الشعراء العرب من أسلافنا لتحاشي مشكلات هذا الوتد المشاكس اذن عبر القرون ؟ ولماذا لم يقعوا في

شركه اذا كان يستدعي هذا الالتفات الخاصّ من الشاعر ؟ والجواب انهم كانوا يتحاشونه بالسليقة ، لأن طبيعة الكلمة العربية وطبيعة موسيقى الأوزان كانت ترفض للشاعر أن يقع في مزالق الوتد ، فيعرف كيف يتخلص منه ، وتلهمه فطرته الموسيقية أن يلجأ الى واحدة من الطرق التالية للتخلص من أشواك الوتد :

١ – ان يورد الشاعر الوتد في آخر الكلمة لا في أولها كأن يقول (متجافياً) أو (زهر الربى) أو (ذاهباً) .

الكلمة	الوتد فيها	التفعيلة
متجافياً	فياً	متفاعلن
زهر الربى	ربى	مستفعلن
ذاهباً	هباً	فاعلن

٢ – أن يورد الوتد في النصف الأول من الكلمة على أن يكون آخره حرف مدّ . مثال ذلك قول ابن مالك :

وأستعين الله في ألفيّه

فالوتد هو الحروف « تعي » في كلمة (وأستعين) وآخره كما نرى ياء . وقد خفف ذلك من قسوته وجعل شوكته تكسر في حرف المدّ .

٣ – ومما يخفف وقوع الوتد في الجزء الأول من الكلمة أن يكون آخر الوتد أل التعريف مثل قول مصطفى جمال الدين من قصيدة رجزيّة [1] :

١ قصيدة « حسونيات » مجموعة « عيناك واللحن القديم » للشاعر مصطفى جمال الدين ، مطبعة الأديب . (بغداد ١٩٧٢) ص ١٠٣ .

أهلاً بعينيــك أبا فلاحِ

يا حاشد القلوب بالأفراحِ

فإن الوتدين في الشطر الثاني مختومان بأل التعريف (شدآل) (ب بآل). ويتكرر هذا في أبياته التالية أيضاً :

وحاصد اليأس وزارع المنى

وساكب البرء على الجراح

وجاعل الليل لفرط بهجــة

أجمل من توهّج الصباح

ويبدو لي أنّ سبب ليونة الوتد المختوم بأل التعريف أنّ أل هذه ليست جزءاً من الكلمة ، وإنما هي أداة تضاف إلى الاسم ، فالوتد المنتهي بها لا يمزّق الكلمة .

ولكنّ الذي يلوح لي ، أن علينا أن نستثني من هذه القاعدة ، الوتد الذي ينتهي بأل التعريف الواقعة خاتمة لعروض البيت ، فإنها هنا لا تكسر شوكة الوتد وإنما يبقى مع وجودها حاداً ويحطّم جماليّة البيت ، ومن هذا بيت مصطفى جمال الدين نفسه من قصيدة من البحر الكامل :

بغداد بالسحر المندّى بالشذى ال

فوّاح من حلل النسائم يقطر [1]

ولا يقولنّ قائل إن هذا مقبول بدليل وقوعه في شعر شعرائنا القدماء ، ذلك أنه كان يرد لديهم على ندرة . أما أنا فقد كنت طوال حياتي الشعرية أنفر منه ووقعتُ فيه مضطرة في قصيدتي « إلى عينيّ الحزينتين » المنظومة سنة ١٩٤٥ في أوائل حياتي الشعريّة ولم يكن جناحي قد قوي على الطيران فأوقعت التدوير في بحر وتديّ عندما قلتُ :

---

١ قصيدة (بغداد) المصدر السابق ص ٢١ .

ورأيتما خلل الدموع مفاتن الـ
ماضي وطاف الشوق في أفقيكما

وذلك لأن وقوع أل التعريف في ختام عروض البيت يشقّ الكلمة التي وقع فيها التدوير إلى شقّين ولا يلتئم الجرح .

ولا بدّ لي أن أنبّه إلى أن هذا جائز عندما يقع في عروض المجزوء مثل مجزوء الكامل ، خلافاً للوافي . وهي قاعدة غريبة أشرت إليها في موضع آخر من هذا الفصل ووقفت عاجزة عن تفسيرها ، فما الذي يلطّف ضيقنا ويليّنه ونحن نقرأ مجزوء الكامل الذي تنتهي عروضه بأل التعريف ، في حين نستقبح ذلك في وافي الكامل ؟ فلينظر القارىء إلى انسياب أبيات علي الجارم المجزوءة :

يخطرن حتّى تعجب الأغصان من لين القدودِ
يعبثن بالأيسام والأيام أعبث من وليد
هذا أوان العدو لا الإبطاء والمشي الوئيدِ

إن الأشطر هنا متموّجة ، منسابة ، مترقرقة ، وكأنها موجة عذبة تعلو وتهبط في وداعة ويسر . ويكاد الشطران يكوّنان شطراً واحداً متناسقاً فلا وقفة بينهما .

٤ — ومع ذلك فإن ايقاف الوتد على حرف صلد في منتصف كلمة ليس ممنوعاً . وانما يرد في الشعر بشروط . وذلك بأن يكون وقوعه كذلك نادراً بحيث يرد الى جواره ، وتدٌ يختم كلمة ، ووتد آخر يقف على حرف مدّ ، فإن وجود هذه الأوتاد التي كسرت حدتها يجعل الأذن تتقبل ورود وتد واحد عنيف في البيت ، لا بل ان وروده قد يضيف تنويعاً الى التفعيلات لقلّته وندرته .

الوتد في شعر المعاصرين

في الحق ان شعراءنا الذين نظمـــوا الشعر الحـــرّ يقابلون الوتد بقلة اكتراث ويتركونه، في أحيان كثيرة، يهدم ألحانهم ويضعف موسيقى شعرهم دون أن يحسّوا . ولا نظن ذلك يقع لهم لأن العلم بالعروض ينقصهم ، فالعروضيون كما قلنا لا يتعرضون الى هذه القضية قط ، وانما لأن معرفة شعرائنا بالشعر العربيّ السليم أقلّ مما ينبغي لهم . وقد يكون بعضهم من مدمني قراءة الشعر المعاصر وهو غالباً غير سالم من الأخطاء العروضية ، وليس مثلاً يحتذى في الذوق الموسيقي . وإلا فلا تعليل لدينا لما نراه في القصائد الحديثة من رداءة في الصياغة وركاكة في الأنغام . وأغلب الظن أن القارىء يتلو القصيدة ويحسّها ضعيفة الوزن ناشزة النغم دون أن يدري سبب ذلك فيها . وهو غالباً يخرج مغتاظاً مهيّـأً لأن يهاجم الشعر الحرّ في أول فرصة تسنح له .

هذا مثلاً بيت لفدوى طوقان من قصيدة ضعيفة الوزن[1] . قالت من الرجز :

هنا استردّت ذاتي التي تحطّمت بأيدي الآخرين .

ان الأوتاد في هذا الشطر هي :

ترَدْ في كلمة (استردّت)

تيَ ال في كلمة (ذاتي التي)

تحَطْ في كلمة (تحطمت)

بـأيْ في كلمة بأيدي

---

[1] قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الآداب . بيروت عدد أيار ١٩٦١ .

وهذا تقطيع البيت[1] :

هنا استرد	دت ذاتي اا	لتي تحـط	طمت بأيْ	دي الآخرين
مفاعلن	مستفعلن	مفاعلن	مفاعلن	مستفعلان

ومنه نرى ان الشاعرة قد وقفت أربع مرّات على حرف صلد غير ممدود بينها الياء الساكنة غير الممدودة ، وحكمها في هذا الموضع حكم الحرف الصلد . وهذا ، كما نرى من قراءة البيت ، قد ألقى على الكلمات عبئاً ثقيلاً وكسرها تكسيراً . والبيت ، بعد ذلك ، خال من ليونة الموسيقى والتدفق الشعريّ الرقيق الذي يرد في بحر الرجز عادة . وذلك لأن الوتد هنا أقوى من الكلمة ، بحيث قطع أوصالها . ولو كانت الشاعرة اختارت مواقف ساكنة على حروف ممدودة ينتهي عندها الوتد كما سبق أن شرحنا ، أو لو انها على الأقلّ قد فعلت ذلك في تفعيلتين من أربع لساعد ذلك الشطر . ولكنها لم تفعل ذلك وإنما وقعت في عكسه فجمعت بين الوقوف على حرف صلد ، والوقوف في وسط الكلمة . فكانت الكلمة تبدأ في وسط التفعيلة وتنتهي في وسط التفعيلة التالية . وكذلك الأمر في التفعيلات فهي تبدأ في منتصف كلمة وتنتهي في منتصف كلمة تالية ، وكل ذلك ظاهر في تقطيع الشطر الذي أوردناه سابقاً . وهو أمرٌ شائع في الشعر الحر الذي نظموه في السنوات الأخيرة، فليست فدوى هي وحدها التي وقعت فيه وانما اخترنا الشطر من شعرها لأنها تحسن النظم ومثل هذا في شعرها نادر .

ونحب أن نشير الى أنّ الوتد في تفعيلة الرجز (مستفعلن) أقسى منه في تفعيلة الكامل (متفاعلن) وذلك لأن ورود السبب الثقيل

---

[1] آثرنا رسم الكلمات المقطعة على غير طريقة العروضيين في جمع حروف التفعيلة وحذف ما لا يلفظ منها . وذلك رغبة منا في تسهيل الأمر على القارىء الذي لم يألف العروض .

(متَ) في أول تفعيلة الكامل يخفف من قسوة الوتد في ختام التفعيلة بسبب موازنتـه له ، وكأن ثقل السبب يقابل قسوة الوتد . واما في (مستفعلن) حيث السبب الخفيف (مسْ) فإن الوتد في آخرها يصبح أشدّ قسوة لوداعة السببين الخفيفين السابقين له . ولذلك نجد الرجز أسرع انزلاقاً من الكامل الى النثرية وضعف الموسيقى ، على الرغم مما نراه من سهولة النظم على الرجز بحيث سمّاه أسلافنا (حمار الشعراء) . ومصداق ما نقول ان أخطاء الشعراء في الشعر الحرّ المكتوب عـلى وزن الرجز أكثر بكثير من أخطائهم في ذلك الشعر وهو مكتوب على وزن الكامل .

ومع ذلك كله فإن قواعد الوتد في الرجز تنطبق على قواعده في الكامل ولو بدرجة أخفّ . ولـذلك نلاحظ أن التدوير نادر الورود في البحر الكامل والبحر الطويل[1] ويكاد يكون مستكرهاً ولو لم تنصّ كتب العروض على منعه . وإنما ذلك ملحوظ في دواوين الشعراء أنفسهم ، ولسنا نراهم وقعوا فيه إلا اضطراراً .

وخلاصة الرأي أن من مستلزمات الوتد أن يقف بين الحين والحين في نهاية الكلمة ، وان تكسر شوكته ببعض الوسائل الأخرى التي ذكرناها . ذلك أمرٌ يحتمه الذوق وتتطلبه الأذن الشعرية ، وقد صنعه الشعراء، وان كان العروضيون لم يقرّروه قط . حتى ابن مالك ، في ألفيّته النحويـة المنظومة ، قد التزمه . والحق ان منظومته ، من وجهة نظر العروض ، تتمتع بموسيقى مقبولة نفتقدها في أكثر شعر الرجز الحديث الذي شاع في السنين الماضية . وانه لعار يلحق بالشعر الحديث أن تكون « منظومات » أسلافنا التعليمية أوفر موسيقى من قصائد شعرائنا المعاصرين . ونحن أشد أسفاً عـلى ذلك لأننا ندري أن شعراءنا لا يقلون مواهب عـن أولئك

---

١ تفعيلات الطويل في إحدى تشكيلاته (فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن) وهي تنتهي بوتد .

القدماء ، غير أنّ الاستهانة بالقواعـــد وقلة المبالاة بالخطأ قد باتت في عصرنا شبه نمط مضلل وقع فيه الجيل . وليس الذنب ذنب الحريّـة كما يظنّ أناسٌ يحبون التقليد والجمود وانما هو ذنب الجهل وضعف السَّمْع حيناً وذنب عدم المبالاة حيناً .

- ٢ -

الزحاف

يعرّف العروضيّون الزحاف بأنه « تغيير يلحق بثواني أسباب الأجزاء في البيت » وهذه أمثلة له تعنينا في الشعر الحرّ .

التفعيلة	زحافها	اسمها العروضيّ
متفاعلن	مستفعلن	الاضمار
مستفعلن	مفاعلن	الخبن
فاعلن	فعلن	الخبن
مفاعلتن	مفاعيلن	العصب

وأكثر ما يعنينا من هذه الأمثلة هنا، الزحاف الذي يمس تفعيلة الرجز فيحيلها من (مستفعلن) الى (مفاعلن) ، وهو مرض شاع شيوعاً فادحاً في الشعر الحرّ، واستهان به الشعراء، أو لم يحسّوا به فتركوه يعيث في شعرهم ويفسد أنغامه . والواقع ان هذا الزحاف مباح في وزن الرجز ، وقد ورد في شعر أسلافنا كثيراً وكان وروده جميلاً مقبولاً لا مأخذ عليه . وانما أبيح ذلك في وزن الرجز لأنه يدخل تنويعاً وتلويناً على التفعيلة (مستفعلن)

حيث الانتقال منها الى زحافها ، بين الحين والحين ، يدخل على القصائد الرجزية جمالاً وموسيقية . ولم يزل الشاعر العربي الحديث يلجأ الى هذا التنويع الذي هو صفة عامة في بحر الرجز تدخل في تركيبه، والعروضيون يعترفون بها ويفسحون لها مجالاً في كتبهم وقواعدهم .

غير ان ما لم يكن يفعله الشاعر القديم قط ، وانما ينزلق اليه الشاعر المعاصر ، هو أن يكتب أبياتاً كاملة ، وأشطراً ، تفعيلاتها كلها مصابة بالزحاف . هذا ، مثلاً ، نموذج من شعر صلاح عبد الصبور . قال من الرجز[1] :

وحين يقبل المساء يقفر الطريق والظلام محنة الغريب

وهو كما نلاحظ شطر ذو ست تفعيلات وهذا تقطيعه :

وحين يقْ	بل المسا	ء يقفر الط	طريق والظ	ظلام مح	نة الغريب
مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلن	مفاعلان

ومنه ندرك ان تفعيلات البيت الست جميعها مصابة بالزحاف دون أن يعبأ الشاعر ، ولقد أصبح البيت ، بسبب هذا الزحاف الثقيل المتعب ، ركيك الإيقاع ، ضعيف البناء ، منفّراً للسمع . والواقع انه يجمع ثلاثة من خمسة من عيوب الشعر الحرّ التي ندرسها في هذا الفصل ، وللشاعر مندوحة عن ذلك بما يملك من رهافة شعريـــة نلمسها في بعض قصائده الأخرى . وكل ما يعوزه الانتباه واستكبار الخطأ .

وأما سائر أصناف الزحاف التي أشرنا اليها في أول هذا الفصل فسوف نتخطاها لأننا لا نراها تحدث إشكالات خاصة بالشعر الحرّ . ومنها زحاف

---

١ قصيدة (رحلة في الليل) ، ديوان (الناس في بلادي) لصلاح عبد الصبور . بيروت ١٩٥٧ . ويلاحظ ان الشاعر يسيء استعمال الوتد في تفعيلاته الأولى والثالثة والرابعة والخامسة .

التفعيلة (فاعلن) وهو (فعلن) وقد ألف الشعراء أن يعزلوه في قصائد كاملة ، وقلما يستعملون فيها أصل التفعيلة (فاعلن) إلا في النادر . ومن وزن المتدارك الأصلي (فاعلن) في شعرنا المعاصر قول ميخائيل نعيمة :

هللي هللي يا رياحْ
وانسجي حول نومي وشاح[1]

وبعد فما الزحاف ، اذا أردنا أن ننظر اليه نظرة بسيطة ونخرج عن تعريفات العروضيين ؟ انه علّة تعتّري البيت وليس أساساً فيه . أو هو مرض يصيب التفعيلة ، واختلال صغير نحبُّهُ لأنه لا يرد كثيراً . تماماً كما قد نحبّ خصاماً صغيراً مع أصدقاء نعزّهم ، أو زكاماً يداهمنا يومين ثم ينصرف تاركاً لنا إحساساً أقوى بعذوبة العافية وجمالها . فماذا يحدث لنا لو أن حياتنا استحالت كلها الى خصومات وزكامات لا تنتهي ؟ ألن يكون طعم الحياة إذ ذاك يشبه وقع قصيدة كل تفعيلاتها زحاف ؟

ومن المؤسف أن يكون النادر اليوم في قصائد الرجز هو التفعيلة السليمة . إن شعرنا صار من المرض بحيث كدنا ننسى طعم العافية . وقد تفشّى الزحاف الذي هو ، في نظرنا ، مسؤول الى حد كبير عن شناعة الإيقاع ، والنثرية ، وغيرهما مما يشكو الجمهور وجوده في الشعر الحرّ . والحق مع الجمهور .

---

١ ترد هذه التفعيلة في شعري غير قليل . ومنها في شظايا ورماد القصيدتان (الأفعوان) و (تواريخ قديمة جديدة) وفي قرارة الموجة القصائد (أغنيــة) و (سخرية الرماد) و (يحكى أن حفارين) .

-٣-

التدوير

البيت المدوّر ، في تعريف العروضيين ، هــو ذلك الذي « اشترك شطراه في كلمة واحدة بأن يكون بعضها في الشطر الأول وبعضهـــا في الشطر الثاني . » ومعنى ذلك أنّ تمام وزن الشطر يكون بجزء من كلمة. نموذج ذلك قول المتنبي من الخفيف :

انا في أمّة تداركهـــا اللـ
ـهُ غريب كصالح في ثمودِ

فكلمة « الله » قد وقع بعضها في آخر الشطر الأول وبعضها في أول الشطر الثاني .

وللتدوير ، في نظرنا ، فائدة شعرية وليس مجرّد اضطرار يلجأ اليه الشاعر . ذلك انه يسبغ على البيت غنائية وليونة لأنه يمدّه ويطيـل نغماته كما في هذه الأبيات من شعر أمجد الطرابلسي وهي من البحر الخفيف :

وحدةُ العرْب قد تضوّع في الجوّ
شذاهـــا مثل الحميلِ النضيرِ

وحدة العرْب مزّقتْ حجبَ الليـ
ـل وشعّت مـلء الفضاء المنير[1]

وكما في أبيات علي محمود طه ، من الهزج :

إذا ما طـاف بالشرفـ ـة ضوءُ القمر المضنى
ورفّ عليكِ مثل الحلْـ ـمِ أو اشراقـه المعنى
وأنت على فراش الطهـ ـر كالزنبقـة الوسنى

وانما المحذور في « التدوير » هو أن العروضيين لم يتناولوه تنـاولاً ذوقيـاً ،بل كان كل ما صنعوا أنهم نصوا على جواز وقوعه بين الأشطر ، دونما إشارة الى المواضع التي يمتنع فيها لأنّ الذوق لا يستسيغه . والواقع أنّ كل شاعر مرهف الحاسة ، ممّن مـارس النظم السليم ، ونما سمعه الشعريّ ، لا بـد أن يدرك بالفطرة ان هناك قاعدة خفيّة تتحـكم في التدوير بحيث يبدو في مواضع ناشزاً يؤذي السمع . ولسوف نجد ، حين ندرس دواوين الشعر العربي الجيد ، أنّ الشعراء . كانـوا ، بفطرتهم يتحاشون إيراد التدوير في بعض المواضع ، ولـو ان كتب العروض لم تشر الى ذلك على الإطلاق .

وإذن فما هذه المواضع التي ينبغي للشاعر فيها أن يتحـاشى التدوير ؟ ملاحظتي الشخصية أن التدوير يسوغ في كل شطر تنتهي عروضه بسبب خفيف مثل (فعولن) في بيتي عمر أبو ريشة ، من المتقارب :

رويدكِ لا تجرحي صمتك الر
هيـب ولا تهتكي مئـزره

١ قصيدة (مصرع الصقر) لأمجد الطرابلسي . (مجلة الرسالة) . المجلد الأول من السنة السابعة ص ١٠٦٠ .

٢ قصيدة (القمر العاشق) لعلي محمود طه . ديوان ليالي الملاح التائه . شركة فن الطباعة – القاهرة .

فإني أحسّ به همهات الـ

وحوش وخشخشة المقـبره[1]

ومثـل (فاعلاتن) في البحر الخفيف ونموذجها من شعر سليمان العيسى :

وحدةُ تلهم الكواكبَ مسرا

ها وتمشي في القفر ظلاً ظليلا

وحدةٌ تفجر الينابيعَ في الكو

ن فراتاً يسقي العطاش ونيلا[2]

غير ان التدوير يصبح ثقيلاً ومنفّراً في البحور التي تنتهي عروضها بوتد مثل (فاعلن) و (مستفعلن) و (متفاعلن) . وهذا نموذج لتدوير قائم على وتد من شعر محمُد الهمشري[3] من الكامل :

هي جنة الأشجار والأظلال والـ

أعطار والأنغام والأنـداءِ

وبسبب هذا العسر نجد أن الشعراء قلّما يقعون في تدوير البحر (البسيط) أو (الطويل) أو (السريع) أو (الرجز) أو (الكامل) . نعم ، ان ورود بيت مدوّر في بحر من هذه البحور في قصيدة طويلة لشاعر متمكن شيء غير مستحيل ، وفي وسعنا أن نعثر عليه اذا نحن قلّبنا

---

١ قصيدة (الروضة الجائعة) لعمر أبو ريشة . ديوان مختارات . مطابع دار الكشاف بيروت .

٢ قصيدة (في عيد الوحدة) من ديوان قصائد عربية لسليمان العيسى . دار الآداب . بيروت ١٩٥٩ .

٣ قصيدة (النارنجة الذابلة) لمحمد الهمشري . كتاب الروائع لشعراء الجيل . محمد فهمي مطبعة الشبكشي بالأزهر – القاهرة .

الدواوين وصبرنا على البحث ، غير ان ذلك نادر ، وندرته ذات دلالة. ومن هذا النادر قول المتنبي من الكامل :

الناعمـــات القاتلات المحييـــا
ت المبديات من الدلال غرائبا

وله من الطويل :

وكم من جبال جبتُ تشهد انني الـ
ـجبال وبحـــر شاهد انني البحرُ

والواقع انّ التدوير هنا – حتى في شعر المتنبي – قد أساء الى موسيقية الأبيات . ولو تجنبه الشاعر لكان أحسن .

وملاحظتي الثانية حول التدوير ، وقد تكون ملاحظة غريبة ، انه وهو لا يسوغ في البحر الكامل ، يسوغ في مجزوء الكامل ، لا بل انه يضيف اليه موسيقية ونبرة لينـــة عذبة . من ذلك البيت الثاني من قول البهاء زهير[1] :

مـــا لي أراك أضعتـــني وحفظت غيري كلّ حفظِ ؟
متهتكـــاً فـــإذا حضر تُ تظلّ في نسك ووعظِ
متفاعلن متفاعلـــن متفاعلن متفاعلاتن

ومن هذا في الشعر الحديث أبيات علي الجارم في قصيدته المشهورة[2] :

يا سطر مجـــد للعـــرو به خطّ في لوح الوجودِ
بغداد إنّا وفـــد مصـــ ـر نفيض بالشوق الأكيد

---

١ ديوان أبي الفضل بهاء الدين زهير . إدارة الطباعة المنيرية . القاهرة . (ص ١١٤) .
٢ قصيدة (بغداد) .

أهلوك أهلونا وأبـ ـنـاءُ العشيرةِ والجدود
حتى يكـادَ يحبّ نخـ ـلكِ نخلُ أهلي في رشيدِ
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

ومثل ذلك يمكن أن يقال عن بحر الرجز الـذي يصح التدوير في مجزوئه كما في قول نزار قباني :

حـدودنا باليـاسميـ ـنِ والندى محصّنه
وعندنا الصخور تهـ ـوَى والدوالي مدْمنه
وان غضبنا نزرع الـ ـشمسَ سيوفاً مؤمنه
بـلادنا كانت وكا نت بعد هذي الأزمنه
في أرضها كتبتُ هـ ـذي الأحرفَ الملحّنه[1]

ولعلّ السبب الذوقيّ الذي يـبرر وقوع التدوير في مجزوء الكامـل والرجز دون الكامل والرجز نفسهما أنّ المجزوء قصير بحيث لا يعسر فيه التدوير ، ولعلّ للأمر تفسيراً آخر يفوتني ، والله أعلم .

التدوير في الشعر الحر

ينبغي لنا أن نقرّر ، في أول هذا القسم من بحثنا ، ان التدوير يمتنع امتناعاً تاماً في الشعر الحرّ ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطراً مدوّراً . وهذا يحسم الموضوع .

وإذن فلماذا نكتب هذا الفصل ؟

نفعل ذلك لأنّ امتناع التدوير في الشعر الحرّ ليس شيئاً معروفاً لجمهرة

---

١ قصيدة (بلادي) ديوان طفولة نهد لنزار قباني ، (القاهرة ١٩٤٨) .

الشعراء الذين ينظمون هذا الشعر، وإنما نبدأ نحن بتقريره استنباطاً وقياساً على العروض العربي ّ وانقياداً للذوق الفطري. وليس يخفى ان كل قاعدة مقررة إنما بدأت بأن استنبطها إنسان ما ، فذلك سائغ ولا مأخذ عليه . وانما ينبغي لنا أن نبرر هذا المنع من جهة ، وأن نشير الى ما يقع فيه الناشئون من أخطاء ، في هذا الباب ، من جهة أخرى .

وأحب أن أقول أولاً انني لست ممن يمنع الأساليب الجديدة لمجرد انها لم تُسمع من العرب ، وذلك لأن تطور الظروف والأحوال في البيئة قد يستدعي تطوّر القواعد. وانما اعتمادنا دائماً على الذوق والمنطق الأدبي والفطرة الشعرية التي نملكها وهي ، بلا ريب ، شديدة التأثر بأحوال العصر الذي نعيش فيه . وذلك بالإضافة الى مقاييس العروض العربي والمسموع من شعرنا القديم عبر مئات السنين .

أما أسباب امتناع التدوير في الشعر الحر ، في رأيي ، فأنا أبسطها فيما يلي :

أولاً – لأن الشعر الحرّ شعر ذو شطر واحد كما سبق أن أوضحنا . وذلك يتضمن الحقائق التالية :

أ – كان شعر الشطر الواحد لدى العرب ، في العصور كلها، قديماً وحديثاً ، شعراً يستقل فيه الشطر استقلالاً تاماً فلا يدوّر آخره. وذلك منطقيّ وهو يتمشى مع معنى التدوير الذي لا يقع إلا في آخر الشطر الأول ليصله بالشطر الثاني ، وذلك في القصائد ذات الشطرين وحسب . وعلى ذلك فإن التدوير ملازم للقصائد التي تنظم بأسلوب الشطرين وحسب .

ب – لأن التدوير يعني أن يبدأ الشطر التالي بنصف كلمة وذلك غير مقبول في شطر مستقلّ . وإنما ساغ في الشطر الثاني من البيت لأن الوحدة هناك هي البيت الكامل لا شطره . واما في الشعر

الحرّ فإن الوحدة هي الشطر، ولذلك ينبغي أن يبدأ دائماً بكلمة لا بنصف كلمة كما في فقرة جورج غانم التالية من المتقارب:

لأهتف قبل الرحيل
ترى يا صغار الرعاةِ يعودُ الرّ
فيقُ البعيد[1]

ج – لأن شعر الشطر الواحد ينبغي أن ينتهي كل شطر فيه بقافية (أو على الأقل بفاصلة تشعر بوجود قافية). ومن خصائص التدوير انه يقضي على القافية لأنه يتعارض معها تمام التعارض. وهذه حقيقة تفوت الشعراء الناشئين، وبسببها يضيعون قوافيهم التي يجهدون لها أحياناً. والمثال السابق من شعر جورج غانم نموذج لما نقول. فقد انتهى الشطر الثاني بالقافية (يعود) وهي تتجاوب مع قافية الشطر الثالث (البعيد). على ان مجيء التدوير في الشطر الثاني قد جعل تقطيع الشطر كما يلي:

ترى يا	صغار الـ	رعاةِ	يعودُ رُ
فعولن	فعولن	فعولُ	فعولن

ومعنى ذلك ان القافية (البعيد) أصبحت تقابل كلمة (يعودر) وبذلك ماتت القافية. وكان على الشاعر أن يضحي بواحد من اثنين: القافية أو التدوير. ولسنا ندري لماذا لم يقل مثلاً:

ترى يا صغار الرعاة يعود
رفيقي البعيدُ

واذا كان يريد أن يجعل (يعود) قافية، ويحسب ان الشطر قد انتهى

---

[1] نداء العيد. (بيروت ١٩٥٧) ص ١٨

عندها ، فكيف فاته ان بداية الشطر التالي (الرفيق البعيد) كانت حرفاً ساكناً هو همزة الوصل ؟ ومتى كان البيت العربي يبدأ بساكن ؟

ثانياً – يمتنع التدوير في الشعر الحرّ لأنه شعر حرّ، أعني ان الشاعر فيه قادر على أن ينطلق من القيود ، ومن ثم فإن ذلك يجعله في غير حاجة الى التدوير . وما التدوير ، لو تأملنا ، إلا لون من الحرية يلتمسه الشاعر الذي كان مقيداً بأسلوب الشطرين حيث الشطر الأول ذو طول معين لا ينبغي أن يزيد، فكان الشاعر يطيله بالتدوير ليملك بعض الحرية. ومن ثم فلماذا يريد الشاعر تدوير أشطره في القصيدة الحرة ؟

الحقيقة انه ليس من سبب يبرر ذلك على الاطلاق . فالشعر الحرّ يبيح للشاعر أن يطيل الشطر وفق حاجته ، وبذلك يتخطى الشطر القديم الذي كان يقيد الشاعر . واذا كان الشاعر قبل يستعمل تدويراً يطيل به الشطر الأول فإن الشاعر الحرّ يستطيع أن يطيل شطره دون تدوير ، وذلك بأن يرصّ الشطرين المدوّر أولها معاً في شطر واحد ، لأن ذلك مباح في الشعر الحرّ ، وهو في الواقع مزيّته . وفي هذه الحالة يصبح التدوير بلا معنى على الاطلاق . وقد كانت أشطر جورج غانم تشير الى هذا بوضوح ، فقد قال في شطرين :

ترى يا صغار الرعاة يعود الرّ

فيق البعيد

وهذا شيء لا ضرورة له،ففي وسعه أن يقول في شطر واحد متناسق :

ترى يا صغار الرعاة يعود الرفيق البعيد

وقد رأينا مما سبق ان القافية (يعود) في الشطر الواحد ليست أقلّ ضياعاً منها في شطرين ، وذلك لأن التقسيم القسريّ لشطر واحد الى شطرين لا ينقذ هذين الشطرين من أن يبقيا شطراً واحداً في الواقع .

وبعد ، فإن كون الشعر الحرّ يمنح الشاعر حرية إطالة أشطره

وتقصيرها والوقوف حيث يشاء بحسب مقتضى المعنى ، ينفي الحاجة الى التدوير أصلاً. فإذا احتاج الشاعر الى شطر طويل فإن في وسعه أن يكتبه بلا تدوير . بدلاً من أن يكتب شطراً ذا ثلاث تفعيلات مدوراً بحيث يفضي الى شطر آخر ذي ثلاث تفعيلات، فإن في إمكانه أن يجمع الشطرين في شطر واحد ذي ست تفعيلات . أولم نبح له ذلك في الشعر الحرّ ؟ فما الداعي الى التدوير إذن ؟

وقد يعترض علينا شاعر بأن يقول «اني انما أجعل الأبيات مدوّرة في أشطر متتالية كثيرة لأن العبارة التي أكتبها تستغرق أشطراً كثيرة . أولم تبيحوا لي أن أطيل العبارة كما أشاء ؟ » والواقع أنّ في هذا السؤال وهماً واضحاً . ذلك ان التدوير ليس ملازماً للعبارة الطويلة، فقد تكون العبارة قصيرة ويدوّر الشاعر البيت مع ذلك ، وقد تكون طويلة دون أن يحتاج الى تدوير البيت . ولماذا تستغرق أية عبارة طويلة عشرة أشطر مدوّرة ؟ لماذا لا تستغرق عشرة أشطر غير مدوّرة ؟ ان التدوير ، لو تأملنا ، لا يتصل بطول العبارة ، وإنما هو محض انشطار الكلمة الى شطرين كل منهما ينتمي الى تفعيلة . ومن ثم فإنه قد يقع في كل شطر من قصيدة عباراتها قصيرة، فتبدأ العبارة في منتصف الشطر المدوّر وتنتهي في النصف الثاني ، ثم تبدأ عبارة جديدة في منتصف شطر مدوّر ثان وتنتهي في الشطر التالي . وكذلك فلا صلة للتدوير بطول العبارة .

ثم ان هناك سؤالاً شديد الأهمية ينبغي للشاعر أن يلقيه على نفسه ، السؤال حول الطول الممكن للعبارة في أية قصيدة ذات إيقاع وموسيقى. فلنفرض أننا أبحنا للشاعر أن يطيل شطره (ذا التفعيلة المكررة) الى ما شاء الله . فهل يستسيغ سمعه أن يورد أكثر من ست تفعيلات أو ثمان في الشطر الواحد ؟ الجواب على هذا قد ثبت لي بالتجربة الطويلة وقراءة مئات من قصائد الشعراء . ان ذلك غير سائغ ولا مقبول لأن الغنائية في تفعيلات الشعر تفقد حدتها وتأثيرها حين تتراكم تفعيلات متواصلة لا وقفة

عروضيّة بينها . ذلك فضلاً عن أنّ تواتر التفعيلات الكثيرة مستحيـــل لأنه يتعارض مع التنفس عند الالقاء . لا بل انه يُتعب حتى من يقرأه قراءة صامتة بما يحدث من رتابة . وسرعان ما نمجّه ونرفض أن نقرأه . ولننظم مثالاً من البحر الكامل تتوافر فيه (متفاعلن) بلا وقفة مع غلبة التدوير :

طلعت نجوم الليل تفرش ظلمة الأحراش
أحلاماً طريات ورش العطر خدّ الليل والدنيا
تلفع كل ما فيها بأستار الظلام المدلهم البارد
القبريّ وانتاب المدى خوف من المجهول، يا
قلبي تيقّظْ واترك الأوهام تجني كـــل
باقات الأماني . أمسكَ الجذلان بالأفراح
والرغبات قد نفض النعاس وعاد يملأ مشرق
الدنيا ضياء وابتسامات فدع فـــتن الصباح
المشرق المسحور ينفذ لا تكن حيران مقطوع
الرؤى ...

أليس هذا نظماً سمجاً ، ميتاً ، لا يحتمل ؟ ان قراءته غير ممكنة ، وهو لترادفه السريع مملّ رتيب يتعب السمع ويضايق الحسّ الجماليّ لدى القارىء . وأبرز ما ينقصه هو الوقفات . ذلك ان السكتة في آخر الشطر والبيت كانت وما زالت عنصراً « مهماً » في القصيدة . ان للسكوت وقعاً شعرياً يعادل وقع الأشطر نفسها . ومن دون هذا السكوت يموت الشعر كما رأينا .

والظاهر ان كثيراً من الذين ينظمون الشعر الحرّ ينسون هذه الحقيقة، ولذلك نراهم يرصّون لنا أشطراً كثيرة مدوّرة هي في الحقيقة كلها شطر واحد .

وما أحراهم بأن ينتبهوا .

ملاحظة ختاميّة :

أصبح الشعراء المحدثون اليوم ينظمون قصائد طويلة كل أشطرها مدوّرة، أو لنقل إنها تتألف من شطر واحد طويل في الحقيقة لما سبق أن قرّرناه من أن التدوير يمتنع في الشعر الحرّ. ولسوف يبدو أنّ ما نظمتُهُ سنة ١٩٦٢ لكي يكون مثالاً للرداءة قد أصبح بعد عام ١٩٦٨ قاعدة تحتذى ونموذجاً يطيعه عشرات الشعراء اليافعين. ومثال ذلك قصيدة حسب الشيخ جعفر (السيّدة السومرية في صالة الاستراحة) وفيها يقول :

(تخيّرني وجهك السومريّ مطاراً ، فمالي سوى أن أرحّب أو أن أودّع ، سيّدتي كنت لي نجمة في سماء المخازن تؤنسني كلّما انحسر المشترون ، اتركيني ألمّ تقاطيع وجهك في الحائط المتآكل في أور ، في صالة الاستراحة ، في أوجه العارضات النحيفات ، عودي تماثيل في باطن الأرض أو في المتاحف بيني وبين الشحوب الذي لمستْهُ يدي برهة) .

وأمثال هذا شائعة لدى اليافعين اليوم ، ولن أتناوله بالدراسة في هذا الكتاب وإنما مكانه كتاب ثان أشتغل الآن في تأليفه .

- ٤ -

التشكيلات الخماسية والتساعية

جاء الشعر الحرّ بالحرية وأصبح في مقدور الشاعر أن يزيد التفعيلات في الشطر وينقصها كما يشاء وفق القيود والشروط التي ذكرناها في الفصول السابقة . وقد أدى ذلك الى أن ينظم الشعراء أشطراً تتنوع أعداد تفعيلاتها من الواحدة الى العشر . وكان أن جابهنا في الشعر العربي الأشطر ذات الخمس تفعيلات .

ونحن حريّون أن ننبه أولاً الى أنّ الشعر العربيّ ، في مختلف عصوره ، لم يعرف الشطر ذا التفعيلات الخمس ، وانما كان الشطر يتألف إما من تفعيلتين كما في الهزج والمجتث والمضارع ، أو من ثلاث كما في الرجز والرمل والكامل ، أو من أربع كما في الطويل والبسيط والمتقارب والخبب. وعند هذا وقف الشاعر ،فلم نقرأ له أشطراً ذات خمس تفعيلات إطلاقاً .

وأما في المجزوء فإن طول الشطر لم يزد على تفعيلتين أو ثلاث.وعندما يكون الشطر المجزوء مدوّراً فإن طول الشطر يصبح – في الواقع لا في الاعتبار – ست تفعيلات وإنْ سمّيناه بيتاً . لأن المدوّر ، في حقيقته ، شطرٌ لا شطران . وهذا قد كان الطول الأقصى للشطر العربيّ .

وجاء المعاصرون وتناولوا الحرية التي أباحها لهم الشعر الحرّ فخرجوا على قانون الأذن العربية ونظموا أشطراً ذات خمس تفعيلات . وكان ينبغي لهم ، إذ ذاك ، أن يتوقفوا ويدرسوا هذه المسألة ويقرروا مدى نجاحها . فلماذا لم يكتب العرب شعراً خماسيّ التفعيلات على الاطلاق ؟ أو كان ذلك مصادفة واعتباطاً ؟ أم ان للعدد خمسة صفة تجعله لا يصلح في شعر لدن ذي إيقاع ؟ على ان المعاصرين، شعراء ونقّاداً، لم يعنوا ببحث هذه الأسئلة ولم يقفوا عندها . لا بل ان مجابهتنا بالأشطر الخماسية لم تُثر أي صدى فكأن العرب قد ألفوا ذلك . ومضى الشعراء يكتبون أشطراً خماسية دونما تعليق.

وكان ذلك كلّه ينمّ عن الاهمال ، إهمال من الشعراء الذين يكتبون بأسلوب جديد فلا يعنون حتّى بالاشارة الى ذلك، وإهمال من النقّاد الذين تمرّ بهم ظاهرة كهذه فلا تلفت أنظارهم . وانما كان ينبغي أن تدْرس القضية فإما أن تُقَرّ باعتبارها تجديداً يقبله الذوق المعاصر، أو أن ترْفض لأنها نشاز موسيقيّ تأباه الأذن العربية . ولعلنا نعتب على العروضيين أكثر مما نعتب على سواهم ، لما في أيديهم من سبل النقد الشعريّ وما لهم في أنفسنا من ثقة . على ان أكثرهم فيما نعلم – قد استكبر أن ينظر في الشعر الحرّ، وأنف أن يعدّه شعراً بحيث ينزل الى نقده بمقاييس العروض الصلدة ، ومن ثم فماذا يعنيه أن ترد فيه خمس تفعيلات أو لا ترد ؟ ومهما تكن الأسباب، فإن الشعراء راحوا يقعون في الشطر الخماسيّ دون أن ينتبهوا الى شناعة وقعه في السمع وقبح إيقاعه .

هذا نموذج من قصيدة لفدوى طوقان سبق أن اقتبسنا منها [1] :

تحبّني صديقيَ المقرّبَ الأثير	(أربع تفعيلات)
صداقة حميمة تشدّني إليك من سنين	(خمس)

[1] قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الآداب العدد الخامس . أيار ١٩٦١ .

وقولها في القصيدة نفسها :

قبلك من سنين من سنين (ثلاث)
نشدتّها مذ كنتُ طفلة حزينة مع الصغار (خمس)
وحين فتّحتْ براعمي ورعرع الصبا النضير (خمس)
وضمّخ الجواء بالعبير

ومثل ذلك في قصيدة عنوانها (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب[1] :

تقول يا قطار يا قَدَر (ثلاث)
قتلتَ اذ قتلته الربيع والمطر (أربع)
وتنشر الزمان والحوادث الحبر (أربع)
والأمّ تستغيث بالمضمّد الحفر (ثلاث)
ان يرجع ابنها يديه ، مقلتيه ، أيّما أثر (خمس)
وترسل النواح يا سنابل القمر (أربع)

لعل هذه النماذج تخبرنا هي نفسها لماذا لم يرتكب العرب الوقوع في التفعيلات الخماسية ، ذلك انها تبدو قبيحة الوقع ، عسيرة على السمع ، بحيث لا نحتاج الى أكثر من إيرادها للتدليل على ضرورة تحاشيها .

ومما لا يقبل كذلك استعمال تشكيلة ذات تسع تفعيلات،ومثالها قصيدة لخليل الخوري ، من المتقارب . قال[2] :

تمرّ ليال أحسّ بها انني لن أكحل جفني بمرأى الصباحْ
ليال أرى الموت فيها على قاب قوس وأدنى يمدّ اليّ الجناح
وأسمع دقّـات قلبي مجنونـة كالرياح كعصف الرياح

---

١ قصيدة (جيكور والمدينة) لبدر شاكر السياب. مجلة شعر . العدد ٧ – ٨ صيف ١٩٥٨ وخريفها.
٢ قصيدة (تمر ليال) لخليل الخوري . مجلة الآداب . آذار ١٩٥٩ .

يردّ صداها جدار الظلام ويذرو حبيباتها فهي رجع نواحْ
فأبسمُ مستسلماً غير أني اذا ما أطلّ على الكون فجرٌ ولاحْ
أراني ما زلتُ أحيا كما كنت لا الموت جاء ولا ثار حولي الصياحْ

ان كل شطر في هذه القصيدة ذو تسع تفعيلات وهـو – كما نظن أنّ القارىء يقرّنا عليه – أطول مما ينبغي لشطر واحد . وليس لنا مفرّ من ان نعدّه شطراً واحداً لأن العدد تسعة لا ينقسم على اثنين بحيث نستطيع أن نرصفه على شطرين فنخفف بذلك من ثقله . ولقد كنا نستطيع أن نقسمه على ثلاثة أشطر لو ان الشاعر أراد ذلك وأحدث له الوقفات اللازمة في ثنايا الشطر . والواقع ان قابلية العدد تسعة للقسمة على ثلاثة تجعل اطالة الشطر اليه أمراً غير مقبول ، فماذا كان يضير الشاعر أن يقول هذا مثلاً :

فأبسم مستسلماً غير أني اذا مـا أطل
على الكون فجر ولاح
أراني ما زلت أحيا كما كنت لا الموت جاء
ولا ثار حولي الصياح

ان ثقل التفعيلات التسع يأتي من ناحيتين: أولاهما ان العرب لم يكتبوا شطراً مدوراً أطول من ثماني تفعيلات ، وثانيهما ان الرقم تسعة هو نفسه ثقيل الوقع في السمع ، كالرقم خمسة تماماً . فليس الطول وحده هـو الثقيل فيه ، وانما لأنه أيضاً ذو تسع تفعيلات .

أما السبب في كون العددين خمسة وتسعة لا يردان في الشعر العربيّ فلعله يحتاج الى دراسة للمقاطع تكشف السرّ فيه .

ملاحظة ختاميّة :

نبّه أكثر من أديب إلى أنني أنا نفسي أستعمل التشكيلات الخماسية في

شعري ، وقد أدهشني هذا فرجعت إلى قصائدي فإذا الأمر صحيح . ومن ثم فإن الظاهر أنني مجزّأة إلى جانبين : جانب مني ذهنيّ يرفض كل تشكيلة خماسية رفضاً كاملاً ، وجانب منّي سمعيّ يتقبّلها ولا يرى فيها ضيراً . أو لنقل أن الناقدة فيّ ترفض ، والشاعرة تتقبّل .

ولقد أجريت تجربة عام ١٩٦٨ فنظمت قصيدة مقطوعيّة كلّ أشطرها خماسيّة وعنوانها « ضوء القمر » وقد نشرتها مجلة في القاهرة أظن اسمها كان (مجلة الشعر) ورئيس تحريرها صلاح عبد الصبور ، وقد صدر منها عدد واحد وتوقّفت . ولكني ما زلت أنفر من هذه القصيدة ولا أحبّها بسبب خماسية تفعيلاتها ، وقد رفضتُ أن أدخلها مجموعاتي الشعرية المطبوعة . بعد هذا ، سأترك الشعراء والقرّاء يحكمون في قضيّة التشكيلات الخماسية بما يرونه مناسباً ، ما دمت قد أعلنت حقيقة موقفي إعلاناً أميناً .

- ٥ -

مستفعلان في ضرب الرجز

يقع بعض الذين ينظمون قصائد من بحر الرجز في خطأ شنيع هو أنهم يوردون التفعيلة (مستفعلان) في ضربه ، ولا يقع هذا في الشعر العربي قط لأن الأذن تمجّه . ولعلّ خير دليل نقدمه على شناعة وقع (مستفعلان) هذه في ضرب الرجز ما نجده في كتب النحو العربيّ حين يتحدثون عن أنواع التنوين فيسمّون التنوين في خاتمة بيت رؤبة التالي (غالياً) أي صعباً عسيراً لا ينبغي أن يرد :

وقاتمِ الأعماقِ خاوي المختَرَقْنْ
مشتبه الأعلام لمّـاع الخفَقْنْ

وظاهر ان التفعيلة الأخيرة هنا قد التقى فيها ساكنان وباتت مماثلة لمستفعلان (ما عدا ان القاف فيها حرف صحيح لا ليّن) . وانما سمّوا النون هنا (غالية) لأنها وردت في مكان غير مقبول من تفعيلة الرجز التي ترفضها . وليس في الشعر العربيّ كله ، عدا هذه النون ، تشكيلة لبحر الرجز تنتهي بـ (مستفعلان) . ومن الواضح ان بيت رؤبة شاهد نحويّ ،وكثيراً ما يتعسّف النحاة في التماس الشواهد .

وأما لماذا أورد المعاصرون (مستفعلان) هذه في خواتم تشكيلات الرجز في شعرهم الحرّ، فلعلّ التعليل الوحيد له ان الشاعر الناشيء سمع ان في الشعر الحرّ حرية فظن ان معنى تلك الحرية أن يخــرج على العروض وقواعده ، وحتى على الأذن العربية وما تقبله . وغاب عنه ان العروض هو الموسيقى ولا سبيل الى الخروج عليه ما دمنا ننظم شعراً. ولا ريب ان اصــطلاحنا « الشعر الحر » لا يسمح بمثل هذه التأويلات الفضفاضة التي وقع فيها الشعراء لأننا احترزنا بكلمة (الشعر) عن أن نقصد بالاصطلاح الخروج على ما هو أساسي في كل شعر وهو الموسيقى . وأما (الحرية) فقد شرحناها بأنها التحرر من التقيد بالشطرين المتساويين في الطول . ومن ثم فإذا نظمنا قصيدة حرة ، على وزن الرجـز ، فمن المنطقيّ أن نتقيد بقوانين العروض الخاصة ببحر الرجز جميعاً ، ما عدا التقيد بعدد معين من التفعيلات في كل شطر .

وقد بدأت الفوضى في بحر الرجز على يد قلة من الشعراء الناشئين كما أذكر ، وكنت وأنا أرقب مـا تنشر الصحف أعتقــد ان الراسخين من الشعراء ، الذين مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً ، سوف يتحاشون الوقوع في هذه الفوضى . ومن هؤلاء نزار قباني مثلاً وقد سبق له من بحر الرجز في ديوانه الأول :

تقول لي مكسورة الأهداب عمّ تبحثُ ؟
قلت أضعتُ قبلــة وفقــدُها كم يورث
قــد قفزت مني وفوق الثغر منك تمكث
سمــراء ردّيها إليّ ليس بي تريّثُ[1]

هنا نرى نزار قباني لا يأتي بتشكيلة فيها (مستفعلان) غير انه يقع في ذلك عندما يخرج الى سماء الحرية في الشعر الحرّ بعد ذلك بسنوات ،

---

١ قالت لي السمراء . نزار قباني . الطبعة الأولى ، دمشق ١٩٤٧ .

وكأنه نسي حتّى اذنه الموسيقية وتحرر منها فنسمعه يقول :

أكتب للصغار
للعرب الصغار حيث يوجدون (مفاعلان)
اكتب للذين سوف يولدون (مفاعلان)
اكتب للصغار
قصة بئر السبع واللطرون والجليل
واختيَ القتيلْ
هناك في بيّارة الليمون أختيَ القتيلْ (مفاعلان)
اذ كان في يافا لنا حديقة ودار
يلفّها النعيم
وكان والدي الرحيم (مفاعلان)
مزارعاً شيخاً يحبّ الشمس والتّراب[1]

وكذلك نجد هذا الخطأ لدى فدوى في قصيدتها (تاريخ كلمة) التي سبق ان اقتطفنا منها ذلك حيث تقول :

ومرت الأيام يا صديقيَ الأثير
جديبة مطمورة بالثلج بالأسى المرير (مفاعلان)
وقلبي الوحيد ينطوي على جفافه على ظماه[2] (مفاعلان)

ان هذا شنيع . وأنا على يقين من أن نزار وفدوى — وكلاهما شاعر مرهف ذو موهبة صافية — سوف يلاحظان معنى ما أقول فوراً ويقرّان

---

١ قصيدة (قصة راشيل شوارزنبرغ) ديوان (قصائد من نزار قباني) . مطابع دار العلم للملايين بيروت ١٩٥٦ .

٢ قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الآداب . أيار ١٩٦١ .

أنّه ناشز . وإنما يقعان فيه ، على ما أظن ، وهما يشعران بنفور منه . غير أنّ دوار الحريّة قد أصابهما فيمن أصابه ، فجعلها يسكتان صوت فطرتهما الشعرية . ولعل هذا هو أيضاً شأن غير قليل من الشعراء الذين نشأوا بعد نزار وفدوى مثل صلاح عبد الصبور[1] وغـيره . ونحن نتمنى أن يعود هؤلاء الشعراء الى صوت فطرتهم التي تلهمهم وأسماعهم العربية ليتبينوا الصواب من الخطأ . ولا أظنه يضير الشاعر المعاصر أن يـدرس العروض ولو دراسة عابرة ، فإنما وجد العروض ليعين الشعراء أكثر مما يعين الناظمين . وإنما يفهم العروض الفهم الحق الشاعر الموهوب . واما الناظم فهما درسه فإن جوانب منه تبقى غامضة عليه ، فضلاً عن أنـه لا يستطيع أن يبدع فيه،وقصارى ما يملك أن يقيس على الموازين قياساً انطباقياً جامداً .

والواقع ان الشعر ليس موهبة وحسب ، وانما هو نظم قبل ذلك ، وللنظم قواعده وأسسه . فإذا كان الشاعر الموهوب ، بكـل موهبته التي يعتزّ بهـا ، ينظم الشعر ويخطىء في الوزن ، فما باله يزدري العروض ويترفع عن دراسته اذن ؟

١ يقع صلاح كثيراً في (مستفعلان) عندما ينظم قصائد من الرجز . وقد سبقت له شواهد في بحثنا هذا .

- ٦ -

فاعلُ في حشو الخبب

المعروف ان تفعيلة الخبب (فعلن) ليست إلا زحافاً يعتري تفعيلة المتدارك الأصلية (فاعلن) . وبتكرار فعلن هذه ينشأ وزن الخبب أو (ركض الخيل) كما يسمّونه أحياناً . والمعروف أيضاً ان العرب لم يستعملوا هذا الوزن إلا نادراً . ولعلّ ذلك هو الذي جعل الخليل ينساه فلا يحصيه في بحوره الخمسة عشر ، وانما استدرك به الأخفش وسماه لذلك (المتدارك) .

ويتميز هذا الوزن بخفته وسرعة تلاحق أنغامه ، كما نرى من نموذجه التالي المشهور :

يا ليل الصبّ متى غده ؟
أقيام الساعة موعدُهُ
رقد السمّارُ وأرّقهُ
أسف للبين يردّده

فبكاه النجمُ ورقّ له
مما يرعاه ويرصده
كلف بغزال ذي هيف
خوفُ الواشين يشرّده
نصبتْ عيناي له شركاً
في النوم فعزّ تصيّدُهُ
صنم للفتنة منتصب
أهواه ولا أتعبّدُهُ
صاح والخمرُ جنى فمه
سكرانُ اللحظِ معربدهُ [1]

وهذه الخفة وتلك السرعة تجعلانه لا يصلح إلا للأغراض الخفيفة الظريفة ، وإلا للأجواء التصويرية التي يصحّ فيها أن يكون النغم غالباً . وانما يثبّت فيه هذه الصفة ما نراه من تقطّع أنغامه ، فكأن النغم يقفز من وحدة الى وحدة . وسبب ذلك ان (فعلن) تتألف من ثلاث حركات متوالية يليها ساكن (وهو ما يسمى بالفاصلة الصغرى) وهذا التوالي الذي يعقبه سكون في كل تفعيلة يُسْبغ على الوزن صفته الملحوظة فكأنه يقفز . وذلك هو الذي جعلهم يسمّونه (ركض الخيل) أحياناً.

والظاهر ان الشاعر العربيّ كان يضيق بهذا التقطع في وزن الخبب فيعمد الى التخفيف منه بإسكان العين في (فعلن) بين الحين والحين وبذلك يتحول السبب الثقيل الى سبب خفيف ويزول العناء . وذلك واضح في قصائد الخبب كلها ومنها قصيدة الحصري السابقة :

---

١ من شعر الحصري القيرواني المتوفى سنة ٤٨٨ هـ .

ينضو من مقلته سيفاً
وكأنّ نعاساً يغمـــده

إن في هذا البيت أربع تفعيلات مخففة وأربعاً على الأصل وذلك يكبح جماح الحركة ويخفف منها . فضلاً عن انه يضيف تنويعاً وتلوينـــاً الى تفعيلات البحر الرتيبة .

ثم جاء العصر الحديث فإذا نحن نحدث تنويعاً جديداً لم يقع فيــه أسلافنا . ذلك اننا نحول (فعلن) الى (فاعلُ) . وليس في الشعراء ، فيما أعلم ، من يرتكب هذا سواي ، بدأت فيه منذ أول قصيـــدة حرة كتبتها سنة ١٩٤٧ ومضيتُ فيــه حتى الآن . هذا مثلاً مطلع قصيدتي (لعنة الزمن)[1] من الخبب :

كان المغربُ لون ذبيحِ
والأفق كآبــة مجروحِ

ووزن الشطر الأول فيه هو :

فعْلن فاعلُ فاعل فعْلُ

وقد جرت أشطر كثيرة في القصيدة على هذا النسق ، خلافاً للقاعدة العروضية في الخبب . وأنا أقرّ بأنني وقعتُ في هذا الخروج مـــن غير تعمّد. وقد ألفتُ أن أنظم الشعر بوحي السليقة، لا جرياً على مقياس عروضيّ ، تحملني خلال عملية النظم موجة الصور وللمشاعر والمعاني والأنغام ، دون أن استذكر العروض والتفعيلات . وانما تتدفق المعاني موزونة علـى ذهني ومن ثم فإن (فاعلُ) قد تسرّبت الى تفعيلاتي (الخببية) وأنا غافلـة . وحين انتهيت من القصيدة كان نغمها يبدو لي من الصحة والانثيال الطبيعي بحيث لم أنتبه الى ما فيه من خروج عن تفعيلة الخبب .

---

١ قصيدة (لعنة الزمن) من ديوان قرارة الموجة لمؤلفة الكتاب . بيروت ١٩٦٠ — ١٩٦٠ .

وسرعان ما احتجّ عليّ الدكتور جميل الملائكة[1] منبهاً الى خروجي عن تفعيلة الخبب . وقد أدركت فوراً انه على حق وان تفعيلتي دخيلة . وجلست أفكر ، مندهشة ، في سبب هذا الذي وقع لي . فكيف ولماذا جاز أن تقبل أذني الممرّنة خروجاً على الوزن مثل هذا ؟

وجاء الجواب بعد قليل من التأمل ، وكان جواباً بسيطاً واضحاً : انّ اذني ، على ما مرّ بها من تمرين ، تقبل هذا الخروج ولا ترى فيه شذوذاً . فليس هو خطأ وقعتُ فيه ، وإنما هو تطوير سرتُ اليه وأنا غافلة . ومعنى ذلك ان (فاعلُ) لا تمتنع في بحر الخبب ، لأنّ الأذن العربية تقبلها فيه . واذن فلماذا لم يقرّها العروضيّون ؟ وهل من حقي أنا أن أثبت تفعيلة جديدة في بحر عربي ضبط منذ عصور طويلة ؟

الواقع انه ليس من حقي ، كما انه ليس من حق أيّ شاعر أن يفعل ذلك . إنما يقرّر القواعدَ القبولُ العامّ . نعم ، لقد قرّر الخليل قواعد جديدة ، غير أن تقريره ذلك لم يكن هو الذي ثبّتها ، وانما ثبتت حين قبلها الشعراء المتمكنون والعارفون في عصره . وكذلك لن تثبت تفعيلتي الجديدة إلا إذا لقيت موافقة العروضيين .

والحق أن قليلاً من التأمل في التفعيلتين (فَعِلن) و (فاعلُ) لا بد أن يقودنا الى أنهما متساويتان من ناحية الزمن تساوياً تاماً لأن طولهما واحد . وفي وسعنا التأكد من ذلك بأسلوب العروضيين .

ف ع ل ن ـ ف ا ع ل

ـ ـ ـ ه   ـ ه ـ ـ

---

[1] جميل الملائكة، خالي . وقد كان منذ الطفولة صديقي الحميم ، فتحنا أعيننا على الشعر وأنغامه وقرأنا العروض معاً ، وعشنا صبانا نتبادل قصائد الدعابة وننظم الأهاجي الفكاهية والألغاز والتاريخ والتشطير والتخميس والموشح والدوبيت . وما زلنا حتى الآن نجتمع لنظم القصائد المشتركة بيت منه وبيت مني ، وأحياناً نتبادل رسائل منظومة من أولها إلى آخرها . ولجميل في الشعر ذوق مرهف . وقد نشرت له ، منذ سنوات ، ترجمة شعرية لطيفة لرباعيات الخيام .

فإن بين أيدينا هنـــا تفعيلتين تحتوي كل منهما على ثلاثـــة متحركات وساكن واحد . وإنما الفرق بينهما في مواضع المتحركات والساكن . ويظهر ذلك واضحاً حين نكتب التفعيلتين بلغة الموسيقى :

فعلن = فاعلُ

L ⊔ = ⊔ L

ومعنى ذلك ان كلتا الوحدتين مكونة من ضربتين قصيرتـــين وضربة طويلة . وانما تقع الطويلة في مطلع (فاعلُ) وفي آخر (فعلن) .

ومن الناحية الموسيقية يستوي عدد الأجزاء في التفعيلتين فكلاهما يتألف من أربعة أجزاء .

وكل هذا يجعل ورود (فاعلُ) في الخبب سائغاً مقبولاً حتى ليصحّ ، في عقيدتي ، أن نكتب قصيدة خببيّة وزنها كما يلي :

فاعلُ فاعلُ مفتعلن
أقبـلَ فجرُكَ يا وطني

إن الأذن العربية تقبل هذا . فكيف بها وهو يرد ، على وجه التنويع عبر وزن الخبب ؟

هذا إذن هو السبب الذي جعلني أتمسك بتفعيلتي الدخيلة ، والواقـــع انني لم أزل أستعملها في حشو الخبب ومنه في آخر قصيدة كتبتُها منه :

وعدٌ في شفة الزنبق غطى المرج شذاهْ
وتألقُ فجر منبثق فـــوق مسافات مبهـــورهْ

ونسائم تعبر في وديان مسحوره
ان شاء اللهُ رؤى أغنية طافحة وندى وصـــلاه

ورأيـي ان إقرار ذلك قاعدة في بحر الخبب يضيف سعة وليونة الى هذا البحر الذي يضيق بفواصله الصغرى كما بيّنا .

والرأي الأخير لأغلبية العروضيين والشعراء المتمكنين في الوطن العربـي[1].

---

١ أرجو ان يلاحظ القارىء أن (فاعل) بضم اللام في وزن الخبب ، (فعلن فعلن فعلن ...الخ) حين تقع تعيد هذا الوزن المخبون التفعيلة الى أصله غير المخبون في المتـدارك (فاعلن فاعلن) فكأننا عندما نستعملها نزاوج بين الخبب والمتدارك الأصلي مع حذف النـــون من (فاعلن) فالتفعيلة الجديدة إذن ليست غريبة تمام الغربة عن وزن الخبب . ومن الممكن إقرارها مع شيء من التجوز نتمنى أن يسامحنا عليه الخليل .



البَابُ الثَالِثْ

الشِعر الحرّ باعتِبارِ أثره

- الشعر الحر والجمهور
- أصناف الأخطاء العروضية



الفَصلُ الأوّل

الشعر الحرّ والجمهور

توطئة

لعل تاريخ الشعر العربيّ لم يعرف هزّة أكبر من تلك التي تعرّض لها وهو يواجه حركة الشعر الحرّ التي بدأت تنتشر انتشارها الجارف منذ سنة ١٩٥٢ ، مع ان أوليّاتها تعود الى سنة ١٩٤٧ ، فقد جاء هذا الشعر بتجديد كامل في النظرة الى وزن الشعر فنقل الأساس فيه من الشطر الى التفعيلة ، ومن نظام الشطرين الاثنين والقافية الموحدة ، الى نظام الشطر الواحد والقافية المتغيرة[1] . ومع ان الحركة كانت قائمة على أساس راسخ من العروض العربيّ ، ببحوره وأشطره وقوافيه ، إلا أن الجمهور العربيّ قد تكشف عن مقاومة مستمرّة صريحة لها ، فلم يرض

[1] لا مانع من أن يكون الشعر الحر موحد القافية ومن ذلك قصيدة نزار قباني (طوق الياسمين) .

أن يتقبل هذا الشعر الجديد ، ولا أن يحاول فهمه ، وما زالت أغلب الأوساط الأدبية والفكرية تتحدث عنه بازدراء وسخرية. ولقد ألفنا في السنين الماضية أن نرى أنصار الشعر الحرّ يقابلون تحفظ الجمهور بالثورة وبحملات السباب والتجريح بشكل يوجع ضمير أيّ مراقب رصين للموقف . ذلك أن الجمهور العربيّ الذي يرفض هذا الشعر الحرّ لا يعدو أن يكون أحد اثنين ، امّا أنه متأخر في ثقافته ووعيه الشعريّ والأدبيّ وذوقه عن شعرائه الشباب بحيث لا يستطيع أن يصل الى فهم حركة جديدة ما زالت تبدو له غامضة ، واما انه محقّ في رفضه لهذا الشعر لسبب وجيه ما . وفي الحالتين لا ينبغي لنا أن نتهجم على الجمهور . فإن كان الحق معنا ، وكان جمهورنا الذي نكتب له متأخراً عنا ، فإن واجبنا أن نعلّمه لا أن نسبه ونهينه ونهاجم مقدّساته، واما إذا كان الجمهور على حق ، فماذا علينا أكثر من أن نرى الحق ونقرّه ، ولو كان ضدّنا ؟ ان الشعر العربي ينبغي أن يكون أعز علينا من أي تجديد غالط وقعنا فيه .

على أن من حسن الحظ ان الظروف أقلّ قسوة من هذين الطرفين اللذين ذكرناهما ، فلا الجمهور العربي متأخّر الى هذا الحدّ المؤئس ، ولا الشعر الحرّ صادم للروح العربية والأذن العربية ، وإنما يقوم موقف الجمهور منه على تداخل عواملَ عديدة بعضها خارجيّ وبعضها يتصل بكل حركة مجددة تقابل جمهوراً ذا تراث قديم أصيل ، وبعضها يرجع الى أغلاط يقع فيها الشعراء أنفسهم .

ومهما يكن من أمر فقد حاولت في هذا البحث أن أدرس الأسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف من الشعر الحرّ موقف المقاوم ، وقد صحّ لديّ ، بعد طول التأمل ، ان السبب في ذلك يرجع الى ثلاثة أصناف من العوامل :

١ ـ العوامل التي تتصل بطبيعة الشعر الحرّ واختلافها عن طبيعة أسلوب الشطرين الشائع في الشعر العربيّ .

٢ ـ العوامل التي تنشأ من ظروف الشعر العربيّ في هذه الفترة التي ولد فيها الشعر الحرّ ، وهي عوامل تسبّبها ملابسات في جوّنا الأدبي سندرسها .

٣ ـ عوامل تنشأ عن إهمال الشعراء الذين ينظمون الشعر الحر ، وعدم عنايتهم بتهذيب شعرهم ، وقلة معرفتهم بالشعر العربي ، وضعف أسماعهم الموسيقية .

وسوف ندرس كل مجموعة من هذه العوامل في فصل خاصّ .

- ١ -

طبيعة الشعر الحر

لا ريب في ان السبب الرئيسي في مقاومة الجمهور العربي للشعر الحرّ يكمن في كون هذا الشعر خارجاً على أسلوب الوزن الذي ألفه العرب. وكل جديد يقابل في أوله بالمقاومة والرفض، فليس الشعر الحرّ بدعاً في هذا. ولقد كان طبيعياً أن يضيق به القرّاء حين جوبهوا به أول مرة سنة ١٩٤٧ .

وأكاد أعتقد ان أغلب القرّاء – وبينهم أدباء – وحتّى شعراء أحياناً – ما زالوا لا يملكون فكرة واضحة عن معنى الشعر الحرّ، فهل هو شعر بلا وزن؟ أم انه وزنٌ ما يخالف أوزان الشعر العربيّ؟ وانما يحسّ بهذه الحيرة، على الخصوص، اولئك الذين لا يملكون أسماعاً مرهفة تميّز وزن الشعر تمييزاً دقيقاً، وهؤلاء قد ألفوا، قبلُ، أن يروا الأوزان مرصوصة، على شطرين متساويين، بحيث يكون تبيّن موسيقاها أسهل. ولذلك تاهوا وتعبوا حين أصبحت الأشطر غير متساوية في أطوالها، وعاد الارتكاز الى التفعيلة بحيث يحتاج الأمر الى شاعر لكي يتبين الايقاع والموسيقى .

كان القرّاء يقرأون البحر الكامل (الوافي) وهو مكتوب هكذا :

قلبي يحدّثني بأنّكَ مُتْلفي
روحي فداكَ عرفتَ أم لم تعرفِ
لم أقضِ حقّ هواكَ ان كنتُ الذي
لم أقضِ فيه أسًى ومثلي من يفي
مالي سوى روحي وباذلُ نفسهِ
في حبّ من يهواه ليس بمُسْرفِ
فلئن رضيتَ بها فقد أسعفتني
يا خيبة المَسْعى اذا لم تُسْعفِ[1]

متفاعلن متفاعلن متفاعلن
متفاعلن متفاعلن متفاعلن

وكانوا يقرأون مجزوء الكامل وهو مكتوب على النحو التالي :

ولقد دخلتُ على الفتا ةِ الخدْرَ في اليوم المطيرِ
الكاعبُ الحسناءُ تر فل في الدَمْقسِ وفي الحرير
فدفعتُها فتدافعت مشي القطاةِ الى الغدير[2]
متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلاتن

وكانوا يقرأون مشطور الكامل وهو يعادل شطراً واحداً منه . وكانوا يتقبلون ذلك كله لمجرّد ان كل صنف منه معزول عن الصنف الآخر، فلا تكون القصيدة إلا وافية أو مجزوءة أو مشطورة دون أن تخلط بين هذه الأصناف .

---

١ من شعر ابن الفارض . ديوان ابن الفارض : مطبعة حجازي بالقاهرة .
٢ من شعر المنخل اليشكري .

وجاء الشاعر الحديث فرأى الرابطة بين وافي البحر ومجزوئه ومشطوره قائمة واضحة لأن هذه الأوزان كلها ذات تفعيلة واحدة هي متفاعلن ، وهي كلها تنتمي الى البحر الكامل ، وانما الفرق بينها في عدد (متفاعلن) وحسب،فهي تتكرر في الوافي ست مرات وفي المجزوء أربعاً وفي المشطور ثلاثاً . وقد لاحظ الشاعر انه ، اذا وحّد الضرب ، استطاع أن يجمع مجزوء البحر ومشطوره وأجزاءهما في القصيدة الواحدة لأن عدد مرات التكرار لا يؤثر في الموسيقى شيئاً ما دامت التفعيلة واحدة والضرب واحداً، ولذلك رأى ان يمزج بين الأطوال كلها في قصيدة واحدة . وكان ذلك طبيعياً وموسيقياً على أجمل ما يمكن .

والواقع ان الشعر الحرّ جارٍ على قواعد العروض العربيّ ، ملتزم لها كل الالتزام ، وكل ما فيه من غرابة انه يجمع الوافي والمجزوء والمشطور والمنهوك جميعاً . ومصداق ما نقول ان نتناول أية قصيدة جيدة من الشعر الحرّ ونعزل ما فيها من مجزوء ومشطور ومنهوك ، فلسوف ننتهي الى أن نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربي دون أية غرابة فيها. ولنأت بمثال لما نقول . من قصيدة (الى العام الجديد) من البحر (الكامل) :

يا عامُ لا تقرب مساكننا فنحن هنا طيوفْ
من عالم الأشباحِ ينكرنا البَشَر
ويفرّ منّا الليلُ والماضي ويجهلنا القَدَرْ
ونعيشُ أشباحاً تطوفْ
نحن الذين نسيرُ لا ذكرى لنا
لا حُلْمَ ، لا أشواقَ تشرقُ ، لا مُنى
آفاقُ أعيننا رمادْ
تلك البحيراتُ الرواكد في الوجوه الصامته
ولنا الجباهُ الساكته

لا نبض فيها لا اتقادْ
نحن العراة من الشعور ذوو الشفاه الباهته
الهاربون من الزمان الى العَدَمْ
الجاهلون أسى الندم
نحن الذين نعيش في ترف القصور
ونظلّ ينقصنا الشعورْ
لا ذكرياتْ
نحيا ولا تدري الحياة
نحيا ولا نشكو ونجهلُ ما البكاء
ما الموتُ ما الميلاد ما معنى السماء[1]

ولنفرز أشطر هذه القصيدة ونجزئها الى الأطوال التي يعزلها العروض العربيّ ، فلسوف نحصل على ثلاث قصائد جارية على الأسلوب العربي حق الجريان . وهذه أولها ، وهي من مجزوء الكامل ذي الشطرين :

يا عـــامُ لا تقرب مسا   كنّنا فنحنُ هنا طيوفْ
ويفرّ منـــا الليل والـ   ـماضي ويجهلنا القَـدَرْ
تلك البحيراتُ الـروا   كد في الوجوه الصامتـه
نحـــن العراة من الشعو   ر ذوو الشفـــاه الباهتـه
متفاعلـــن متفاعلـــن   متفاعلـــن متفاعلـــن

أما القصيدة الثانية فهي من المشطور وهذا نصّها :

نحن الـذين نسير لا ذكرى لنـــا
لا حُلْم لا أشواقَ تشرق لا مُنَى
من عالم الأشباح ينكـرنا البَشَرْ

[1] قرارة الموجة . نازك الملائكة . مطابع دار العلم للملايين . بيروت ١٩٥٧ .

الهاربون من الزمانِ الى العَـدَمْ
نحن الذين نعيش في ترف القصورْ
نحيا ولا نشكو ونجهل ما البكاءْ
ما الموت ما الميلاد ما معنى السماء
متفاعلـن متفاعلـن متفاعلـن

وهناك قصيدة ثالثة نستطيع استخلاصها ذات وزن أقصر هو المنهوك .

ونعيش أشباحاً تطوفْ
آفاق أعيننـا رمَادْ
ولنا الجبـاهُ الساكتـه
لا نبضَ فيها لا اتّقاد
ونظل ينقصنـا الشعورْ
نحيا ولا تدري الحيـاة

ان هذه القصائد كلها من البحر الكامل وتفعيلتها جميعاً واحدة هي (متفاعلن) وهي إنما تجتمع في الشعر الحرّ لأن ذلك لا يخرج على النغم الذي تقبله الأذن العربية ، وكل ما هنالك انه اسلوب يتيح للشاعر تعبيرية أعلى بمنحه الفرصة لإطالـة العبارة وتقصيرها بحسب مقتضيات المعنى . وليس يمكـن أن يرفض الاعتراف بوزن ذلك شاعر ذو سمع مرهف . وإنما جاءت الضجّة من القرّاء كما أسلفنا ، وقد حسب بعضهم ان الشعر الحرّ نثر اعتياديّ لا وزن له اطلاقاً . وليس أفظع غلطاً من هذا الحكم، كما رأى القارىء مما سبق . وانني لأخجل حين أرى أحياناً شعراء معروفين من الجيل السابق يصرّحون في الصحف بأن الشعر الحرّ نثر . ان مثـل هذه التصريحات في الواقع مؤلمة ، ليس لأنها تؤثر في مستقبل الشعر الحرّ – ذلك لأنها لا تؤثر فيه – وانما لأنها تشير الى الارتجالية التي يكتب بها أدباؤنا ، والى قلة تشخيصهم لمسؤوليتهم في توجيه جمهـور يتطلع اليهم

ملتمساً التوجيه . والواقع الذي نحبّ أن نعود فنؤكده انه ما من عارف بالشعر على الإطلاق يمكن أن يرضى لنفسه أن يقول ان الشعر الحرّ نثر لا شعر . وإنما يقول ذلك من لا معرفة له ، أية معرفة ، بالشعر العربي والعروض العربيّ . فليتحرج أي أديب كبير من الأحكام الارتجالية . ان الجيل الطالع سيكون أكثر معرفة بالعروض من أن تفوت عليه مثل هذه الأحكام الفاسدة .

- ٢ -

الظروف الأدبية للعصر

كان أسلوب كتابة الشعر العربي يمنحه شكلاً معيناً يساعد القارىء غير الشاعر على أن يدرك ، في يسر وسهولة ، ان هذا شعر لا نثر . فما يكاد الشاعر يكتب الموزون ، بأسلوب الشطرين ، حتى يدرجه هكذا :

يا حسرة ما أكاد أحملها   آخرها مزعجٌ وأولها
عليلة بالشآم مفردة   بات بأيدي العدى معللها
تسأل عنا الركبان جاهدة   بأدمع ما تكاد تمهلها

واذا نظم الرجز أدرجه هكذا :

قد علمَ الأبناءُ مَنْ غلامُها
إذا الصراصيرُ اقشعرَ هامُها
أنا ابن هيجاها معي زمامُها
لم أنبُ عنها نبوة ألامُها

---

١ من شعر أبي فراس الحمداني وهو من البحر المنسرح .

من طولِ ما جرّبني أيّامُها
ولا تُرى حانيةً أرحامُها
وليلة قد بتّ ما أنامُها
أحييتُها حتّى انجلى ظلامُها[1]

وكان وزن الشعر يبيح هذا الأسلوب في الكتابة فيستقل الشطر أو البيت (شطران بينهما فسحة) على سطر واحد يترك سائره خالياً . وانما كان هذا في الأصل إشعاراً للقارىء بأنّ هذا شعر ، وإلا فقد كان ينبغي ألاّ تترك في الأسطر فراغات ، تماماً كما نفعل حين نكتب النثر .

وجاء الشعر الحرّ ، جارياً على أساليب الشعر العربي ، فراح الشاعر يكتب كل شطر من أشطره على سطر ، سواء أكان شطراً طويلاً أم قصيراً ، كما في هذه الأشطر من (المتقارب) :

وكنّا نسمّيه ، دون ارتياب ، طريق الأملْ
فما لشذاه أفلْ ؟
وفي لحظة عاد يُدعى طريقَ المللْ[2] ؟

وانما يترك الشاعر سطراً ، مثلَ الثاني في هذه الأسطر ، خالياً لأن (فما لشذاه أفل) كانت شطراً كاملاً له وزن وضرب وقافية ، وكان هذا الشطر مستقلاً عن الشطرين اللذين جاءا قبله وبعده ، فمن حقه أن يُخَصّ بسطر يفرد له ، على الأسلوب العربيّ . وهذه هي القاعدة في الشعر الحرّ ، فهو يقطع على أسطر بحسب وزنه ، كلما انتهى منه شطر

---

١ للشاعر عمير بن شيم القطامي . ديوان القطامي . دار الثقافة . بيروت ١٩٦٠ (ص ١٦١) .
٢ قصيدة (طريق العودة) من ديوان المؤلفة (قرارة الموجة) (الطبعة الرابعة) دار العودة — بيروت ، ١٩٧١ (ص ٥٧) .

بدأ سطر جديد . وهذا كفيل بأن يساعد القارىء على تشخيص شعريته وتمييزه عن النثر حق التمييز .

على ان الشعر الحرّ سرعان ما وقع في إشكال عسير خاصة بالنسبة لأولئك القرّاء الذين يعتمدون في إدراك الشعر على شكل كتابته لأنهم لا يحسنون فهم الوزن ولا يعرفون العروض . ذلك ان هؤلاء القرّاء بدأوا يخلطون بين هذا الشعر الحرّ الموزون وبين نثر عاديّ لا وزن له أصبح الأدباء يكتبونَهُ ويقطعونه على أسطر دون أي مبرّر أدبيّ . وهذا النثر الذي يغتصب لنفسه شكل الشعر يجري في اتجاهين اثنين :

١ ــ الترجمات العربية للقصائد الأوروبية وغيرها .

٢ ــ ما يسمّونه بـ « قصيدة النثر » وهي نثر طبيعي خال من الوزن ومن الإيقاع اختاروا أن يسمّوه قصيدة .

وسوف ندرس كل صنف من هذين فيما يلي:

أ ــ الترجمات النثرية للشعر الأجنبي

شاعت في جوّنا الأدبي ظاهرة كتابة النثر العربي الذي يترجم به الشعر الأجنبيّ مقطّعاً على أسطر متتالية على سياق الترتيب في أصل القصيدة ، فأصبح المترجمون يضعون مضمون كل شطر أجنبي في سطر مستقلّ كما يلي :

يا ملاكاً أسمر ، وضّاء ، مستقيماً
كمدفع يلمع في الفضاء ،
سوادك يقتحم ذهني

وشَعْرك قاصف كالريح المصفحة التي
أمطرت على أوروبا [1]

وأحسب ان هذا الاسلوب في كتابة الترجمة منقول في الأصل عن اللغات الأوروبية . فقد ألفنا أن نرى أدباء أوروبا الذين ينقلون قصيدة من الألمانية الى الانكليزية مثلاً – أو بالعكس أو غيره – يلجأون الى كتابة النص الانكليزي بحيث يقابل كل شطر ترجمته الحرفية . وبذلك يسهل على القارىء مقارنة الترجمة بالأصل . وأغلب ما يفعل هذا ، المترجمون الدقيقون الذين يريدون لترجماتهم أن تستعمل في التدريس بالجامعات حيث تتطلب الروح العلمية ترجمات محققة دقيقة الضبط يستطيع الطلبة والباحثون أن ينتفعوا بها . وذلك هو وحده الذي يبيح للمترجم أن يضع النثر مقابل الشعر ، مكتوباً على مثل ما يكتب الشعر عليه . ولقد ساعد على ذلك ان الصيغ والتعبيرات في اللغات الأوروبية متقابلة متشابهة الى درجة ملحوظة ، خاصة بين اللغات التي تنتمي الى أصل واحد مثل الانكليزية والالمانية والفرنسية والايطالية والاسبانية ، فهي كلها تنحدر من أصل لاتيني يجمع بينها ويجعل كثيراً من قواعدها متقاربة . فكان من السائغ في هذه اللغات أن يوضع الشطر الموزون مقابل سطر من النثر يحتوي على معناه، دون أن يجد المترجم صعوبة في توزيع الألفاظ والأشطر في حدود اللغة التي يكتب بها ترجمته .

هذا في لغات أوروبا . وأما في العربية فإن الأمر أشد تعقيداً : ذلك ان لغتنا تختلف اختلافاً كبيراً عن اللغات اللاتينية سواء أفي صيغها وتعابيرها أم في اشتقاقاتها ونحوها واعرابها ، وذلك بحيث إذا أراد المترجم العربي أن تكون أسطره المترجمة مقابلة للأشطر الأوروبية فلا بد له أن يضحي

---

[1] ترجمة نثرية من شعر إيدث سيتول ، كتبها جبرا ابراهيم جبرا مجلة شعر. العدد ٢ صيف ١٩٥٧ .

بقواعد لغته فيفصل مثلاً بين الموصول وصلته كما فعل جبرا ابراهيم جبرا حين كتب :

وشعرك القاصف كالريح المصفحة التي
أمطرت على أوروبا

وقد يفصل بين الجارّ والمجرور ومتعلّقهما كما في قوله :

... ... مستقيماً
كمدفع يلمع في الفضاء

وكان حقّه أن يقول « مستقيماً كمدفع يلمع في الفضاء » دونما فصل. على أن اعتراضنا على هذا الأسلوب في كتابة النثر يرجع في أساسه الأكبر الى أنه ليس من حق أي نثر أن يكتب مقطّعاً على أسطر . ذلك ان التقطيع هبة أعطتها اللغة العربية للشاعر وحسب . وانما يستحقها الشاعر لأنه يكتب وحدات موسيقيّة موزونة ، فإذا منحناه مزيّة على الناثر كان ذلك هو المعقول والمنطقيّ . ان التقطيع ملازم للشعر . تلك هي القاعدة ، وقد جرى عليها تاريخنا الأدبي كله .

واما النثر فما الذي يبرّر كتابته مقطّعاً ؟ وإذا كان التقطيع مقبولاً في الشعر ، حيث تسنده الموسيقى والوزن فيتقبله منطق الذوق ، فما الذي يجعله مقبولاً في نثر عاديّ خال من الوزن مثل أي نثر سواه ! والحقّ أن المرء يكره أن يقرأ شيئاً مقطّعاً على أسطر بلا سبب مبرّر كالوزن . ولذلك نجد أغلب الناس يرفضون قراءة الشعر الأوروبي المترجم المكتوب بهذا الشكل . وتلك خسارة فادحة ، واساءة الى الآداب الأوروبية التي ينقلونها لنا ، لأنّ من حق تلك الآداب أن تترجم الى العربية في حدود أساليبها الجمالية المقبولة دونما خروج عن نطاقها الذوقيّ . وكلّما كتبوا بالشكل المجلوب المصطنع الذي يستعملونه ، ساهموا في حرماننا من فرصة

يتذوق فيها القارىء العربيّ الذي يجهل اللغات الأجنبية أدباً غنيّاً عريقاً كالأدب الأوروبي .

ومهما يكن من أمر فقد وقعت الواقعة ، وشاع هذا الاسلوب الهجين في ترجمة الشعر الغربيّ ، وألفنا أن نرى لغتنا العربية موزعة على أسطر بلا أيّ سبب يبرر ذلك . ولماذا تكتب قصيدة جاك بريفير هكذا :

الحمار والملك وأنا
سنكون أمواتاً غداً
الحمار من الجوع
والملك من الضجر
وأنا من الحب[1]

لماذا لا نكتبها كما يلي على نحو ما يكتب النثر العربيّ : « الحمار والملك وانا ، سنكون كلنا أمواتاً في الغد . يموت الحمار من الجوع ، والملك من الضجر ، وأموت أنا من الحب . » أليس هذا أجمل وأوقع في النفس العربية التي ألفت أن يكتب نثرها بهذا الشكل ؟ أولا تكتسب قصيدة بريفير وقعاً أغنى لدينا ؟ إن هذا ، في لغتنا ، نثر لا شعر ، وعلى ذلك فإنه لا يكتسب أبعاده الحقيقية إلا اذا كتبناه كالنثر وأعطيناه صفة النثر .

وأما اذا كان المترجم حريصاً كل الحرص على صفة التقطيع ، فإن عليه أن يترجم هذا الشعر الأجنبيّ الى شعر عربيّ ، بكل ما يتبع ذلك من وزن وتقفية وعاطفة وصور . فإذ ذاك سيكون التقطيع من

١ ترجمة فواز الطرابلسي . مجلة شعر . العدد ٩ – ١٩٥٩ . ولا يخفى ان قوله « الحمار والملك وأنا » ليست صيغة عربية فإنما نقول في لغتنا « أنا والحمار والملك » لأن لضمير المتكلم الأسبقية في العبارة .

حقه . إن صفة التقطيع ليست هبة نستطيع أن ننتحلها حين نشاء ، وانما ينبغي لمن أرادها أن يكتب كلاماً موزونــاً ليكون تقطيعه مبرّراً تبريراً أدبياً يجعل أذواقنا تتقبّله . وانما نبيح التقطيع لمن يكتب الموزون ، وإلا فنحن ، بفطرتنا العربية البسيطة ، نضيق بنـثر يقطّع على أسطر دونما وزن يسنده .

ولقد أضاف شيوع هذا الأسلوب في كتابة النثر الى متاعب القارىء غير المختص في تذوق الشعر الحرّ وفهمه . ذلك انه أصبح يرى كثيراً من النــثر المترجم مكتوبـاً بأسلوب التقطيع . فكان يحسبه شعراً حــراً موزوناً . وحين يقرأة ويلتمس الوزن الذي يسمع انه ملازم للشعر الحرّ ، يخرج بالخيبة . لأن عدم وجود الوزن هنا ينتهي به الى الحكم بأن الشعر الحرّ نثر .

ولعل هذه الظاهرة المؤسفة هي التي تجعلنا نسمــع أدباء معروفين ، وحتى شعراء أحياناً ، يحكمون بأن الشعر الحر نثر . فإنما يحكم كثير من هؤلاء على هذا النثر المترجم وما يشبهه مما يبدو في شكله الخارجي كالشعر الحرّ . وعندما ألف الأديب والقارىء أن يرى كثيراً من النــثر الجديد مكتوباً بأسلوب التقطيع في عشرات الصحف والكتب ، حسب حين رأى الشعر الحرّ الموزون انه نثر مثل ذالك . والقارىء المتوسط ، وحتى بعض الأدباء ليسوا شعراء إلا في النادر، ولذلك حكموا بأن الشعر الحرّ نثر لا وزن له ولا قافية . وكان ذلك ظلماً فادحاً وغمطاً لحقوق شعراء ينظمون كلاماً موزوناً يجهدون له ، فلا تكون مرتبتهم أعــلى من مرتبة أناس آخرين يكتبون نثراً لا جهد فيه، ويقطعونه على أسطر دونما داع أدبيّ، ثم يعطونه للقارىء بالسعر الأدبيّ نفسه وربما بأعلى . ومن هنا وضعت في طريق الشعر الحرّ أول عثرة فكبا عندها .

ب – قصيدة النثر

في لبنان قامت دعوة غريبة ناصرها بعض الأدباء وتبنّتها مؤخراً مجلة (شعر) التي راحت تدعو اليها ملحّة . وكان المضمون الأساسيّ لهذه الدعوة كما استخلصته من مجموع ما يقولون ، ان الوزن ليس مشروطاً في الشعر وانما يمكن أن نسمّي النثر شعراً، لمجرد ان يوجد فيه مضمون معين . وعلى هذا الأساس أخذوا يكتبون النثر مقطعاً على أسطر وكأنه شعر حرّ ، لا بل انهم زادوا فطبعوا كتباً من النثر وكتبوا على أغلفتها كلمة (شعر) .

ولقد سمّوا النثر الذي يكتبونه ، على هذا الشكل ، باسم « قصيدة النثر » وهو اسم لا يقلّ غرابة وعدم دقّة عن تعبير غيرهم (الشعر المنثور). ذلك ان القصيدة إما أن تكون قصيدة وهي إذ ذاك موزونة وليست نثراً ، وإما أن تكون نثراً فهي ليست قصيدة . فما معنى قولهم « قصيدة النثر » إذن ؟

وما يهمنا في هذا الموضوع ، انّ نثرهم هذا ، الذي يقدّمونه للقراء باسم الشعر الحرّ قد أحدث كثيراً من الالتباس في أذهان القرّاء غير المختصّين فأصبحوا يخلطون بينه وبين الشعر الحرّ الموزون الذي يبدو ظاهرياً وكأنه مثله . وخيّل اليهم نتيجةً لذلك ، ان الشعر الحرّ نثر اعتياديّ لا وزن له .

ولعل الحق مع القارىء . فكيف يتاح لإنسان لم يمنحه الله هبة الشعر أن يميز الشعر الحرّ الموزون من « قصيدة النثر » التي تكتب، وهي نثر، مقطعة وكأنها موزونة :

ليتني وردة جورية في حديقة ما
يقطفني شاعر كئيب في أواخر النهار

أو حانة من الخشب الأحمر
يرتادها المطر والغرباء
ومن شبابيكي الملطخة بالخمر والذباب
تخرج الضوضاء « الكسول »
الى زقاقنا الذي ينتج الكآبة والعيون الخضر
حيث الأقدام الهزيلة ترتفع دونما غاية في الظلام
أشتهي أن أكون صفصافة خضراء قرب الكنيسة
أو صليباً من الذهب على صدر عذراء
تقلي السمك لحبيبها العائد من المقهى
وفي عينيها الجميلتين ترفرف حمامتان من بنفسج[1]

هذا نموذج مما يسمّى بـ « قصيدة النثر » وهو كما يرى القارىء نثر اعتياديّ لا يختلف عن النثر في شيء . ولسوف نعود ، في موضع آخر من الكتاب ، الى مناقشة هذه الدعوة من وجوهها المختلفة .

من كل ما سبق نرى ان نشوء حركة الشعر الحرّ في عصر الترجمة عن الشعر الأوروبي قد أساء اليها وجعل القراء غير العارفين لا يميزون بينه وبين النثر الذي يترجم به الشعر الأوروبي . وجاءت الاساءة الثانية من (الدعوة الى قصيدة النثر) كما يسمونها ، فأصبح القارىء يقرأ الشعر الحرّ وهو موزون فيخلط بينه وبين نثر تترجم به قصائد أجنبية ، ونثر عربيّ اعتياديّ يكتبه الأدباء مقطعاً ويسمّونه في حماسة غير علمية شعراً . وكيف يميز قارىء غير شاعر بين النماذج التالية المتشابهة ظاهرياً ؟ كيف يدري أيها هو الشعر وأيها هو النثر ؟

---

١ خاطرة (أغنية لباب توما) لمحمد الماغوط . كتاب « حزن في ضوء القمر » ، مطابع مجلة شعر . بيروت ١٩٥٩ .

النموذج الأول

عندما أرنو الى عينيك الجميلتين
أحلم بالغروب بين الجبال
والزوارق الراحلة عند المساء
وأشعر ان كل كلمات العالم طوع بناني
فهنا على الكراسي العتيقة
ذات الصرير الجريح
حيث يلتقي المطر والحبّ والعيون العسليّة
كان فمك الصغير
يضطرب على شفتيّ كقَطَرات العطر
فترتسم الدموع في عينيّ
وأشعر انني أتصاعد كرائحة الغابات الوحشية
كهدير الأقدام الحافية في يوم قائظ

النموذج الثاني

أمسِ اصطحبناه الى لجج المياه
وهناك كسّرناه ، بدّدناه في موج البحيره
لم نبقِ منه آهة ، لم نبق عبره
ولقد حسبنا أننا عدنا بمنجىً من أذاه
ما عاد يلقي الحزن في بسماتنا
أو يخبّيء الغصص المريرة خلف أغنياتنا

ثم استلمنا وردة حمراء دافئة العبير
أحبابنا بعثوا بها عبر البحار

ماذا توقعناه فيها ؟ غبطة ورضى قرير
لكنّها انتفضت وسالت أدمعاً عطشى حرار
وسقت أصابعنا الحزينات النغم
إنّا نحبّك يا ألم

النموذج الثالث[1]

أخبروني عن القبلة التي حرمت منها
قولوا لي شيئاً عن هذه الصحراء
التي أستمد منها أناشيدي
أخبروني عن غزالتي التي قتلوها
وزهرتي التي حرموها البستان
قولوا لي ما الذي يبرّر كل هذه الآثام ؟
ما الذي يبرّر مائة ألف حماقة ؟
مائة ألف جريمة ؟
قولوا لي : لماذا يعبّ المرعوبون كل هذه الكحول ؟
لماذا يرتعدون من الأسود الحبيسة في منفاها ؟
ولكن ...
قولوا لي قبل كل شيء
كيف حال الجزائر ؟

النموذج الأول نثر من كتاب محمد الماغوط « حزن في ضوء القمر » والنموذج الثاني شعر حر من قصيدة « خمس أغان للألم » لمؤلفة هذا الكتاب . مجموعة « شجرة القمر »، بيروت ١٩٦٨.
والنموذج الثالث شعر مترجم للشاعر الجزائري مالك حداد من ديوانه « الشقاء في خطر » الـذي ترجمته نثراً السيدة ملك أبيض . حلب ١٩٦١ .

ان دواء هذا أن يكتب كل نثر كما يكتب النثر ، أي بملء السطر دونما ترك فراغات ، لكي ينفرد الشعر بمزيه الكتابة الشعرية ، فيستقلّ كل شطر منه بسطر ، ولن يضير «شعرية النثر» – التي لا أقرّ بوجودها وأستبقي تحفظاتي إزاء اسمها هذا – أن يكتب كما يكتب النثر . وإنما التقطيع صفة ملازمة للشعر وهو علامته الفارقة فليس لنا أن نضيعها .

على ان من الحق أن نقول إن تبعة الخلط بين الشعر الحرّ وغيره ، لا تقع كلها على المترجمين ودعاة الشعر المنثور أو قصيدة النثر . وانما شارك الشاعر نفسه في ذلك ، وهو ما سندرسه في الفصل الثاني .

- ٣ -

إهمال الشعراء

لم تكن طبيعة الشعر الحرّ ولا ظروف العصر الذي نشأ فيه هي وحدها التي أضعفت مكانته لدى الجمهور وانما ساهم الشاعر الـذي ينظم هذا الشعر مساهمة فعالة في إشاعة الفوضى في أساليبه وتفاصيله ، وفي تشويه صفحته العروضية لدى الجمهور والأدباء. وكان دور الشاعر في هذا يجري في اتجاهين اثنين :

(الأول) انه أساء كتابة شعره ، فلم يجعل الوزن أساساً فيها ، على ما كان الشاعر العربي يفعل ، وانما جعل التحكّم للمعنى حيناً وللوزن حيناً آخر .

(الثاني) انه ارتكب الأخطاء العروضية والسقطات الموسيقية عامداً أحياناً وغير عامد في أغلب الأحيان .

ولسوف نتناول كل فِقْرة من هاتين على حدة .

أ ــ إساءة الكتابة

الأصل في الشعر أن يطبع بحسب وزنه وتفعيلاته ، فيقف الطابع

عند نهاية الشطر العروضيّ . وهـــذا القانون يسري عـلى الشعر في العالم كله ، فحيثما وجد الشعر كان وزنه هو الذي يتحكم في كتابته . اننا لا نقف بحسب مقتضيات المعاني ، وانما نقف حيث يبيـــح لنا العروض . ولذلك كان القدماء يشطرون الكلمة شطرين لمجـرد أن يقفوا في آخــر الشطر كما في كلمة (اليمنى) في قول الشاعر :

وبعبد المجيد شلّت يدي اليمـ
ـنى وشلّت به يمين الجودِ[1]

كان أسلافنا صارمين في احترامهم للشطر وللوقفة العروضية في آخره، وفي آخر البيت . ذلك مع ان شعرهم كان ذا أشطر متساوية عروضياً ، فحتى لو انهم رصّوه دون أن يقفوا في آخر الشطر ، لما أساء ذلك الى شعرهم لمجرد انه موزون وزناً شطرياً كاملاً ، بحيث لا يبقى عليه خوف حتى من أن يكتب في أسطر ، دونما فواصل تفصل الشطر عن الشطر . إن هذا هو ما فعله مؤلفو كتاب عن (شكسبير) أصدرته سلسلة « اقرأ » فقد كتبوا الشعر كما يلي :

(أي صديقي بروت ، اصغِ لقولي : انا هذا مـرآة صدق سأبدي لك ما لم تكن ترى من خلالك . لا تظنّ الظنون بي يا صديقي ، لست بالضاحك اللعوب مجوناً ، لا ولا بالمهين أبذل حبي وولائي لكل من يلقاني. لا ولا بالذي يهش ويلقي أحسن القـــول للحضور رياء ، فإذا ما مضوا أساء حديثاً) .

إن هذا الشعر مكتوب على شكل النثر . ولكنه في الواقع نظم لا نثر ، لأنه موزون وزناً كاملاً وان كانت لغته مصطنعة ركيكة ، ولو كتبناه بموجب الأشطر للاح كما يلي ، من البحر الخفيف :

---

[1] عبد الله بن مناذر يرثي ولده عبد المجيد

أي صديقي بروت أصغِ لقولي
انا هـذا مرآة صدق سأبدي
لك ما لم تكن ترى من خـلالك
لا تظنَّ الظنـون بي يا صديقي
لست بالضاحك اللعـوب مجونـا
لا ولا بالمهين أبـذل حـبي
وولائي لكـل مـن يلقـاني
لا ولا بالـذي يهش ويلقي
أحسنَ القولِ للحضور ريـاء
فإذا مـا مضوا أساء حديثا[1]

انه نظم موزون لا قافية له ، وقد كتبه المترجم على صورة النثر . على ان أيّ إنسان يتحسس الوزن حريّ بأن يحسّ بأن هذا موزون لا منثور ، رغم ملامح النثر التي كتب بها .

وعندما قامت حركة الشعر الحرّ جاءت بتطوير بارز لشكـل الشطر العربي ، فلم يعد هناك طول مقنّن ثابت له ، وإنما أصبح ذلك وقفاً على رغبة الشاعر وطول عباراته . بات الشاعر حرّاً في أن يـورد أي عدد من التفعيلات في الشطر الواحد،إذا هو حافظ على الشروط العروضيّة للشعر الحرّ . وأصبح القارىء يقرأ شعراً ذا أشطر مختلفة الأطوال كما يلي:

بويبْ ..
بويبْ ..
أجراس برج ضاع في قرارة البَحَرْ

---

١ كتاب شكسبير لمحمد فريد أبي حديد وزكي نجيب محمود وأحمد خاكي . سلسلة اقرأ العدد ١٧ (ص ٨٨) .

الماء في الجرار والغروب في الشجر
وتنضح الجرار أجراساً من المطر
بلّورها يذوب في أنين
« بويب يا بويب »
فيدلهمّ في دمي حنين
اليك يا بويب
يا نهري الحزين كالمطر
أودّ او عدوت في الظلام
أشدّ قبضتيّ تحملان شوق عام
في كل أصبع كأنّي أحمل النذور
اليك من قمح ومن زهور
اودّ لو أطلّ من أسرّة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفّتيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماكِ والزّهَرْ [١]

ان الوزن ، في هذه القصيدة جار على العروض العربيّ تمام الجريان، فهو من بحر الرجز،وقد أصاب التفعيلة الأخيرة فيه تغيير فتحولت(مستفعلن) الى (فَعِل) حيناً والى(فعولْ) حيناً. غير ان القارىء غير المختصّ لا يستطيع أن يميّز الأشطر من بعضهـــا ، إلاّ إذا نحن فصلناها له فصلاً قاطعــاً ورتبناها بحسب وزنها . وذلك لأنه بدءاً ، قد لا يكون بحسن الوزن ،

١ قصيدة (النهر والموت) لبدر شاكر السياب مجلد ديوان الشاعر . دار العودة (بيروت ١٩٧١) ص ٤٥٣ .

ثم ان أطوال الأشطر غير متساوية ، والقافية خافتة تخلو من رنين القافية الموحدة القديمة التي تقرع السمع . ذلك فضلاً عن ان العبارة الحديثة لم تعد صارمة أو جهورية بحيث تلفت السمع كعبارات الشاعر القديم .

على أن أهمّ عامل يحدث اللبس في شعرنا الحديث هذا هو ان الشاعر لم يعد يتقيد بقانون استقلال الشطر أو البيت . فقد كان أسلافنا يعيبون الشاعر إذا ما نظم بيتاً له تتمّة في بيت تال . وكان المألوف في الشعر العربي كله أن يكون البيت تاماً في حدود شطريه . وكان ذلك يحفظ للبيت عزلته ويعصم القارىء من الالتباس . أما اليوم فحتّى هذا الدليل ضاع من يدي القارىء ، كما نرى في أشطر بدر السيّاب :

أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال
لألمح القمر
يخوض بين ضفتَّيك يزرع الظلال
ويملأ السلال
بالماء والأسماك والزَهَر

هذه خمسة أشطر تضمّ كلها عبارة واحدة . أي أن ثلاثة أبيات منها تشترك في عبارة واحدة .

وهناك نقطة أخرى تحدث الالتباس . ان الشاعر المعاصر مولع بالتسكين، فأكثر قوافيه ساكنة الآخر كما في هذه القصيدة التي اقتطفنا منها . فإذا تهاون الشاعر وأدمج الأشطر فإن القارىء قد يتلو القوافي مشكولة بحسب إعرابها . وبذلك يضيع الوزن كليّاً . وهذا خطأ يقع فيه الشاعر وغير الشاعر ، لأن الشكل يفسد الوزن الذي أقامه الشاعر على سكون . وإذن فماذا يحدث لو ان الشاعر كتب أبياته بالشكل التالي مثلاً .

(أودّ لو أطلّ من أسرّة التلال لألمح القمر يطل بين ضفتيك ،

يزرع الظلال ويملأ السلال بالماء والأسماك والزهر .) ترى هل سيكون هناك كثيرون يستطيعون أن يحزروا ان هذا شعر ؟ لا أظن . ذلك أنّ الوزن خافت ، والعبارة خالية من رنين الشعر القديم وفخامته، والشكلُ، حين يضاف الى أواخر الكلمات ، يقضي عـلى الوزن . وهكذا يتحول الشعر الى نثر ويضيع الجرس .

لذلك السبب المهمّ ينبغي لنا ان نتخذ الطريقة العربية في كتابة الشعر مساعدة للقارىء على تحسس الوزن فيه . ان الشطر هو الحاكم وعلينا ان نخضع له ونحن نرصّ شعرنا الحرّ على الصفحة . علينا أن نكتب الشعر الحرّ بحسب الأشطر ، فنضع كل شطر منفرداً على سطر مستقلّ ، كما فعل بدر شاكر السياب في قصيدته التي اقتطفنا منها . وإنما يكمن الخطر في أن يقسم الشاعر أبياته بحسب المعنى،وهو خطر يمسّ القارىء والشاعر معاً كما سنذكر وشيكاً . ونريد الآن أن نأتي بنموذج من الشعر المرصوص رصّاً سقيماً لا يقوم على أساس ، وانما تلعب به أهواء فوضوية تنم عن قلة المعرفة بشؤون العروض . هذه أبيات من قصيدة حرة الوزن كتبها الشاعر نصاً على الوجه التالي :

على وجهي رمال الشكّ أصوات
بلا معنى . رمال تشرب الغيم المدوّي
عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا
وعد على دربي ، سوى ريح وعتّم في
أراض جوّها نار ، وموت مثلما
كانت ليالينا وآتينا . أنبقى في متاه
الرمل أقداماً تجرّ الجوع والحمّى
بلا مأوى ، تجرّ الخيبة الكبرى : أنبقى
حفرة للريح أحداقاً رسا فيها فراغ

الهوّة الكبرى ، فنحن الآن لا ندري
أيبقى الكون ان متنا ، أكانت هذه
الأشياء لولانا ، ترى كانت
على وجهي دروب تنتهي في الغيب
في المنفى[1]

أول وهلة ، حين قرأت هذا « الكلام » لم أفهم له وزناً معيناً كما للشعر . لقد رأيت البيت الأول من بحر الهزج .

على وجهي رمال الشك أصوات
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلــن

ولكن الشطر الثالث لاح لي من بحر آخر هو بحر الرمل المحذوف :

عند آفاقي فلا ذكرى أغنيها ولا
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

ثم حيّرني الرابع فلم أعرف له وزناً مقبولاً غير ان يكون من (الرجز) على هذا الشكل :

وعد على دربي سوى ريح وعتّم في
مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستف

وعلى هذا تكون الأشطر الأربعة الأولى قد انتقلت من (الهزج) الى (الرمل) الى (الرجز) وهي ثلاثة أوزان لم يجمع بينها العرب . فما معنى هذا ؟ أترى الشاعر ينثر ؟ أم انه يضحك منا ويستخف بالعروض؟

وحين نعود لنقرأ تلك الأشطر محاولين حــلّ لغزها نلاحظ ان فيها

---

١ (القصيدة الضائعة) لفؤاد رفقة . مجلة شعر ربيع ١٩٥٨ .

فصلاً شنيعاً متواصلاً بين أشياء لا تسيغ اللغة العربية أن يفصل بينها مثل الجار والمجرور في قوله :

. . . . سوى ريح وعتم في

أراض جوّها نار

فجعل حرف الجر في شطر ومجروره في شطر آخر . ومثل المضاف والمضاف اليه وقد فصلهما الشاعر بلا مبالاة في قوله :

. . . . أنبقى في متاه

الرمل أقداماً تجرّ الجوع والحمّى

وفي قوله :

. . . . أحداقاً رسا فيها فراغ

الهوة الكبرى . . . . . .

ومثل الفصل بين اسم الإشارة والمشار اليه في قوله :

. . . . أكانت هذه

الأشياء لولانا . .

ومثل الفصل بين (مثلما) وفعلها في قوله :

. . . . . . وموت مثلما

كانت ليالينا وآتينا . .

وفوق ذلك كله ارتكب الشاعر بدء سطر بهمزة وصل وهو أمر مستحيل لأن العرب لا تبدأ بساكن قط . وقد مرّ مثال هذا في نموذج الفصل بين المضاف والمضاف اليه وغيره .

ويسأل الناقد الحيران نفسه : ترى لماذا يتكلف الشاعر كل هذا التصنع في لغته فيفصل بين ما لا ينفصل ويبدأ بهمزة وصل ونحو ذلك ؟ إن الشاعر لا يفعل مثل هذا إلا وهو واقع في ورطة بسبب الوزن ، فهل ترى ساقت هذا الشاعر ضرورة قاسية الى أن يقسر قواعد لغتنا بهذا الشكل القبيح ؟

على ان البحث ينتهي بنا الى الخيبة . وسرعان ما يثبت لدينا ان هذا الشاعر يرتكب الاساءات الى اللغة العربية دونما داع من أيّ نوع . على العكس ، ان قصيدته تكون أكمــل وزنــاً ولغة لو انه كتبها بحسب مقتضيات استقلال الشطر . والحقيقة المرّة التي ستصدمنا ان أبيات الشاعر سالمة عروضياً ، في حقيقة الأمر ، فليست هي من الهزج والرمل والرجز كما لاحت لنا ، وانما هي من (الهـزج) وحده ولم يخرج الشاعر فيها عن الوزن .

كيف حدث هذا إذن ؟ أترانا نحـن الذين نجهـل الوزن ؟ الجوابُ نفي . وانما وقعنا في الخطأ لأن الشاعر أراد لنا ذلك حين أساء رصف قصيدته . وانما كان ينبغي له أن يكتبها بحسب إيقاع وزنها ، فلا ينهي الشطر إلا في ختام التفعيلة ، ولا يبدأ شطـراً بنصف تفعيلة . وها نحن نشطب صورة قصيدته كما كتبها هو ونعيـد رصف أشطرها بحيث يتضح فيها وزن (الهزج) :

على وجهي رمال الشك أصواتٌ بلا معنى
رمال تشرب الغيم المدوّي عند آفاقي
فلا ذكرى أغنّيها ولا وعد على دربي
سوى ريح وعتم في أراض جوّها نارُ
وموت مثلما كانت ليالينا وآتينا
أنبقى في متاه الرمل أقداما
تجرّ الجوع والحمّى بلا مأوى
تجرّ الخيبة الكبرى
أنبقى حفرةً للريح أحداقاً رسا فيها
فراغ الهوة الكبرى
فنحن الآن لا ندري أيبقى الكون ان متنا ؟

أكانت هذه الأشياء لولانا ؟
ترى كانت على وجهي
دروب تنتهي في الغيب ، في المنفى ؟

الآن بانت القصيدة سليمة سلمت من الغلط التعبيري الكامن في فصل ما لا ينفصل والبدء بساكن، وسلمت من الغلط الوزني الكامن في الانتقال من الهزج الى الرمل الى الرجز[1] فليقارن القارىء بين هذا الكلام المعقول الجاري على بحر واحد ، وبين ذلك الكلام نفسه وقد أساء الشاعر توزيعه فكأنه لا يعرف الوزن ولا يحمل عنه فكرة .

واننا لنتساءل الآن : لمَ ترى كان ذلك؟ لماذا يهين شاعر ما شعرَهُ بهذا الشكل ، وإذا لم يكن لديه داع أدبي معقول ، مثل ضرورة الوزن، فلأي سبب يمزق قواعد اللغة العربية على هـذه الصورة ؟ وأي ذوق عربي سليم يحتمل من الشاعر – مهما ورّطتْهُ دروب الوزن – أن يأتي بمضاف في آخر الشطر ، وبمضاف اليه في أول الشطر التالي ؟ ان هذا، في الواقع ، لا يعدو أن يكون عبثاً لا غاية له ، ولا ينبغي للناقـد أن يسكت عليه . ان للفوضى والقبح حدوداً .

وإنما كان هذا وأمثاله جانباً من الأسباب التي جعلت الجمهور العربي يقف موقف النفـور من الشعر الحر ، فليت الشاعر النـاشىء يلتفت ويكفّ عن عبثه هذا الذي كثرت أمثلته في شعره .

---

[1] أي قارىء ملم بالعروض يدرك أن الرمل والهزج والرجز تنتمي كلها إلى دائرة عروضية واحدة هي دائرة (المجتلب) . على ان العرب لم تمزج بينها قط . وإنما وقع المزج بين الهزج والرمل في (البند) بشروط عروضية تقيده وتسيطر عليه . وقد شرحنا ذلك بتفصيل في الفصل الذي درسنا فيه (البند) في موضع آخر من الكتاب

ب ــ الغلط العروضي

يرجع جانب كبير من نفور الجمهور من الشعر الحر الى كون الشعراء الذين ينظمون ذلك الشعر ضعيفي الأسماع بحيث يرتكبون أخطاءً عروضية مشوّهة وهم لا يشعرون . وأنا أكاد أجزم بأن ثمانين بالمائة من القصائد الحرة تحتوي على أغلاط عروضية من صنف لا يمكن السكوت عنه .

وهذه النسبة العالية تلفت النظر وتجعلنا نتساءل في جدّ حريص : لماذا يخطىء المعاصرون في الشعر الحرّ كثيراً ، مع ان أوزانه هي عين أوزان الشعر الخليليّ الذي ينظمه هؤلاء الشعراء أنفسهم فلا يخطئون ؟ والحق انه سؤال مهم يستأهل أن نقف عنده ونفحصه . وسنردّ عليه في نُقَط مرقومة :

(أولاً) ينبغي لنا أن نلاحظ ان الشعراء الذين نظموا بالأوزان القديمة لا يخلون من الأخطاء العروضية،وفي وسعنا أن نملأ صفحات كثيرة بأغلاط شعراء لا يصدّق القارىء انهم يخطئون . هذا مثلاً بيت من الطويل لعلي محمود طه :

وأصغى اليه الضوء في صفو جذلانِ
وأضفى على الوادي شعاع حنانِ[1]

وهو بيت لا يستوي وزن شطريه اللذين يجريان كما يلي :

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن
فعولن مفاعيلن فعولُ فعولن

أو انهما يجمعان بين تشكيلتين للبحر الطويل لم يجمع بينهما العرب

---

١ قصيدة (العشاق الثلاثة) لعلي محمود طه . ليالي الملاح التائه . القاهرة .

وليس الغلط مقصوراً على علي محمود طه . فلمحمود حسن اسماعيل أخطاء مثلها هذا مثال منها ، من الخفيف :

طعنةٌ من معاذَ أخرسَ فوها
فاك بعد ما كنت تنهى وتأمر[1]

وشطره الثاني مكسور كسراً لا يجبر لأنه خارج على الوزن .

وهذا صالح جودة في ديوانه (ليالي الهرم) قال من (الخفيف) :

ارفعيه عن الثرى كما رفع الله الى خلده نبي الصليب

وانما يستقيم البيت لو حذفنا كلمة (كما) التي يتوقف عليها المعنى

ولنزار قباني في أوائل حياته الشعرية من البحر السريع :

لعنتِ من صفراء جاحدة
مـــاذا تمنيت ولم أفعـــلِ
ابن ثمانـــين رضيتِ بـه
لتغرقي في الذهب المثقـــل[2]

إن في عروض هذين البيتين زحافاً قبيح الوقع من الصنف الذي نحاسب عليه شعراء الشعر الحرّ .

ولغير هؤلاء الشعراء غلطات كثيرة ليس هذا مجال ذكرها . ومن ذلك نرى ان الخطأ ليس مقصوراً على الشعر الحرّ وانما يقع في سواه أيضاً ، وقد تكون جذور أخطاء الشعراء الجدد كامنة في أخطاء أسلافهم من شعراء الشطرين . فلا ينبغي لنا أن نحاسب المعاصرين المتحررين وحدهم ، ولا

---

١ قصيدة (ثورة الإسلام في بدر) لمحمود حسن اسماعيل من ديوانه هكذا اغني القاهرة ١٩٣٨ .
٢ قصيدة (خاتم الخطبة) لنزار قباني . ديوان قالت لي السمراء . الطبعة الأولى . مطابع الأحد . دمشق ١٩٤٤ .

ينبغي أن نعدّ الغلط ظاهرة ملازمة للشعر الحر بحيث نبيح لأنفسنا أن نطرد هذا الشعر من حظيرة الشعر العربي .

(ثانياً) ومع ذلك فإن الغلط في الشعر الحرّ أكثر منه في شعر الشطرين بشكل واضح يلفت النظر . اننا قد نجد خطأ عروضياً في قصيدة واحدة من عشر في أسلوب الشطرين، في حين نجده في ثمان من عشر في الأوزان الحرة . وهذه نسبة غير هينة تجعل الغلط في الشعر الحرّ ظاهرة متمكنة ينبغي أن تخصّ بالملاحظة .

والسبب الأكبر في هذه الحقيقة هو ان الشعر الحرّ أصعب من شعر الشطرين . وذلك واضح لكل من يعرف العروض العربي ولو معرفة بسيطة . إن القصيدة العربية التي تستعمل بحر الرمل بأسلوب الشطرين تأتينا بثلاث تفعيلات في كل شطر فلا تتعدّى ذلك . ويكون كل شطر من الأشطر مساوياً في الطول لكل شطر آخر . وإذ ذاك يكون التعثر نادراً وملحوظاً فلا يفوت الشاعر ولا الناقد ولا القارىء . ذلك ان موسيقى الشطر ترنّ في السمع لمجرد انها تتكرر دونما تغيير في كل شطر .

ولكن ماذا يكون حال الشاعر، وهو ينظم قصيدة من بحر الرمل هذا، على الوزن الحرّ ؟ إن الشطر هنا لم يعد يساوي الشطر في الطول وانما يضع الشاعر شطراً ذا تفعيلتين الى جوار آخر ذي أربع . ومن ثم فإنه يحتاج الى مزيد من اليقظة والتنبه لكي يضبط الوزن ويسيطر على الموسيقى. ولذلك يحتاج من يتصدى لنظم الشعر الحرّ الى أن يكون مرّناً تمريناً عظيماً على استعمال الأوزان ذات الشطرين بكل تشكيلاتها بحيث يصبح استعمال التفعيلات لديه يسيراً ، وبحيث ترنّ الموسيقى في كيانه رنيناً عفوياً يميزه حق التمييز. وهذا ليس يسيراً . فليس كل شعرائنا موهوبين . ليسوا كلهم ممرنين على النظم تمريناً يجعل دروب الأوزان واضحة في أذهانهم . ومن ثم فإن اسلوب الشطرين أهون على هؤلاء لو تأملوا .

ان من لم يحسن اسلوب الشطرين ومجـــارى البحور حق الاحســان لن يعرف كيف يخرج على عدد التفعيلات أو لنقــل ان من لم يعرف أن ينظم قصيدة كل أشطرها متساوية الطول لن يعرف أن ينظم قصيــدة يكون شطر منها طويلاً والثاني أقصر والثالث أطول. تلك مسألة بديهية.

(ثالثاً) يقع جانب من اللوم، في قضية الأخطاء العروضية الشائعــة في الشعر الحرّ، على عواتق النقاد العرب المعاصرين. ذلك انهم رفضوا ان يقوموا بواجبهم في نقد ذلك الشعر وغربلته، وانما كان كل مــا فعلوه انهم هاجموه بكلمات جارحة وسخروا ممن ينظمه. ولقــد كتب كثير منهم باختصار واحتقار وهزء عن الحركة كلها. وكانت حدة اللهجة وعصبية العبارات، ونبرة التحامل تشي بأنهم غاضبون وان ما يقولونــه – لذلك – بعيد عن الموضوعية. وكانت النتيجة المحتومــة ان الشعراء الناشئين، وبعضهم مصاب بصلف الجهل، رفضوا أن يصغوا اليهم، وزادوا بأن جابهوهم بالسباب المقابل والهجوم والسخرية. ولم يقع الحيف في هذا إلا على الشعر العربيّ نفسه.

ولعل أكثر اللوم في هذه المعركة اللفظية المزرية يقع على النقاد لا على الشعراء. ذلك لأن الناقد الذي يسمي نفسه ناقداً ثم يجهل أن الشعر الحر موزون جار على العروض العربي تمام الجريان، بحيث يتعرّض للزحاف والعلل والتدوير، ويرد على المشطور والمجزوء، وتكون له ضروب، هذا الناقد يحكم على نفسه بأنه ليس ناقداً، وانما هو واحد من أولئك البسطاء الذين لا يتورعون عن أن يدلوا بآرائهم في كل موضوع. بلى، قد يكون هذا الناقد كفؤاً في نقد موضوعات أخرى غير الشعر، إلا انه على كلٍ ليس ناقداً للشعر ما دام لا يميز الموزون من غير الموزون.

ولقد كانت نتيجة هذه الأحكام السطحية المتسرعة من بعض الأدباء، ان الشاعر الناشىء الذي ينظم الشعر الحرّ ويدري انه شعر لا نثر، وانه موزون بحيث يمكن أن يحاسب عليــه، هذا الشاعر فقد ثقته بالناقد،

ومعه الحق . وقد جعله ذلك يتمادى ويبالـغ فلا يتنزّل الى الإصغاء الى تصحيح مصحح . فإذا نبهه ناقد مخلص الى خطأ عروضيّ ، اتهمه بأنه ناقد رجعي يريد الاقتصار على أسلوب الشطرين . وانتهى الأمر الى أن يصبح هذا الشاعر جامحاً ، يخرج على العروض وعلى الموسيقى وعلى الذوق باسم « الحرية » .

وهكذا انطلق الشعراء الناشئون يخطئون أفظـع الأخطاء وهم يحسبون انهم يأتون بأعظم التجديد . ومضى الناقد يسبّ ويهاجم ويسخر دون أن يستطيع مساعدة هؤلاء الناشئين الذين يحتاجون الى التوجيه والرعاية والتشجيع . والحق ان بعضهم شعراء ذوو موهبة ، غير ان جموحهم وعنادهم وسوء فهمهم للحرية قد ظلم مواهبهم وقطع عليهم طريق النمـو والتكامل . واليوم يكاد الشعر الحرّ يلهث تعباً على أيديهم .

هذه مشكلة الغلط العروضي في الشعر الحرّ وسوف نفرد الفصل التالي لأكثر أصناف هذا الغلط شيوعاً .

الفَصلُ الثَاني

أصناف الأخطاءِ العَروضية

نحاول في هذا الفصل أن نصنّف الأخطاء العروضية التي يقع فيها الشعراء في شعرهم الحرّ وندرسها دراسة قصيرة بمقدار ما يتسع المقام ، مستعينين في ذلك بالأمثلة .

وقد رأيت ، بعد دراسة بطيئة متمهلة لما يُنْشر من الشعر الحرّ ، أن الأخطاء الشائعة فيه يمكن أن تصنّف الى أربعة أصناف بارزة هي :

أ ــ الخلط بين التشكيلات .
ب ــ الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً .
ج ــ أخطاء التدوير
د ــ اللعب بالقافية وإهمالها .

وسوف نقف عند كل صنف من هذه الأصناف وقفة متمهلة .

أ ــ الخلط بين التشكيلات

لعلنا جميعاً ، قرّاءً ونقاداً ، وشعراء ، نتفق على أن الأبيات التي

تخرج عن الوزن في قصيدة ما تجرح أسماعنا وتجعلنا نضيق بالقصيدة ونرفض أن نتمّ قراءتها . والواقع ان هذا هو السبب الذي يجعل الجمهور يقف من الشعر الحرّ موقف النفور والرفض . إن هذا الشعر ، يحتوي على نسبة عالية من النشاز الموسيقيّ وأغلاط الوزن . ولذلك فإن القارىء ، مهما كان ضعيف القدرة على تحسس الوزن ، يشعر بالضيق حين يقرأ القصائد الحرة التي يتعثر ناظمها في الوزن .

ويكاد الخلط بين التشكيلات يكون أفظع أنواع الغلط وأكثرها شيوعاً في الشعر الحرّ . وأساس هذا الخطأ ان كثيراً من الشعراء والناظمين ، وأكثرهم ناشئون ، قد حسبوا ان مسألة ارتكاز الشعر الحرّ الى (التفعيلة) بدلاً من (الشطر) انما تعني ان في وسع الشاعر أن يورد أية تفعيلة في ضرب القصيدة ما دام يحفظ وحدة التفعيلة في الحشو . فإذا كان ينظم قصيدة من بحر الرجز تجري هكذا :

مستفعلن مستفعلن مفعولن

ظنّ أن من السائغ له أن يخرج عنه الى أية تشكيلة أخرى من تشكيلات الرجز المباحة مثل هذه :

مستفعلن مستفعلن فعلن

وهذا خطأ ، كما سبق أن أوضحنا . نعم ، ان التشكيلتين كلتيهما تنتميان الى بحر الرجز ، ولكن العرب لم يستعملوا أكثر من تشكيلة واحدة في القصيدة الواحدة .

وكان منشأ هذه « الكبوة » التي وقع فيها شعراؤنا المعاصرون انهم ظنوا ان البحور الشعرية تصبح في الشعر الحرّ متجاوبة مع تشكيلاتها جميعاً بحيث يصحّ المزج بينها . وكذلك فسّروا «الحرية» في هذا الشعر الجديد ، وكذلك خرجوا على الأذن العربية فكان لا بدّ للقرّاء المتذوقين أن ينصرفوا عن قراءة هذا الشعر .

والحق ان الشاعر الأصيل الذي أرهف سمعه بالإغراق في قراءة الشعر العربيّ لا يمكن أن يقع في المزج بين التشكيلات في قصيدة واحدة، وانما وقع مثل ذلك لدى شعراء موهوبين لأنهم ، فيما نظن ، أسكتوا صوت فطرتهم الشعرية وانساقوا مع تجديد حسبوه منطقياً . ولقد شجّع خطأ الواحد منهم أخطاء الآخرين ونصرها ، فكان الشاعر منهم يشيح عن صوت نفسه المرهفة التي تأبى عليه المزج بين المتنافر ، لمجرد ان شاعراً آخر منهم قد ارتكب ذلك المزج .

وقد تكون أسباب الخلط غير هذه لدى شعراء آخرين . ان من الشعراء المعاصرين في وطننا العربي من ينقصهم التمرين ، ومنهم ناظمون لا يرتفعون الى مستوى الشعر ، وكلا الطائفتين معرضة الى ان ترتكب الأخطاء . ونحن في عصر بات ازدراء العروض فيه يعتبر صفة ملازمة للشاعر الموهوب . وقد شاعت مثل هذه النظريات المضللة شيوعاً عظيماً بين الناس .

وكانت نتيجة هذا كله ان الشعر الحرّ غصّ بالخلط بين التشكيلات، ووقع مثل ذلك حتّى لدى شعراء مارسوا النظم بأسلوب الشطرين طويلاً مثل سليمان العيسى ونزار قباني وفدوى طوقان وهم جميعاً شعراء ذوو وزن . وهذه فدوى مثلاً في قصيدة لها،وزنها الرجز افتتحتها قائلة :

تحبّني صديقيَ المقرّب الأثير[1] ؟
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعول

وقد كان ينبغي لها ، حسب قانون الاذن العربية ، أن تقصر حريّة القصيدة على التلاعب بعدد تفعيلات الحشو الموحّدة (مستفعلن) ، مع اثبات التفعيلة الأخيرة الشاذة (فعول) بحيث ترد في آخر كل شطر من القصيدة [2].

---

١ قصيدة (تاريخ كلمة) لفدوى طوقان . مجلة الآداب أيار ١٩٦١ .
٢ لا يفوتني أن أقر هنا بأنني لم أعد أومن بهذا القانون أو أراه ملزماً للشعراء .

على أن فدوى لم تفعل ذلك . وإنمـا راحت تعبث بكل من الحشو والضرب، خلافاً للقاعدة العربية ، فضاع الوزن وأصبحت القصيدة مجموعة من تشكيلات الرجز كما نرى من الفقرة التالية منها . وسوف نكتفي بأن نثبت تفعيلة الضرب ما دامت تفعيلة الحشو ثابتة لا تتغير وهي (مستفعلن):

وكنت في يأسي أمدّ خلفها اليدَين	(فعولْ)
أودّ لو بلغتُها ، لمستُها حقيقةً	(مستفعلن)
شيئاً يُمَسّ صدقُه بالراحتين	(مستفعلان)
كانت سراباً في سراب	(مستفعلان)
الحب عند الآخرين جفّ وانحصر	(فَعِلْ)
معناه في صدر وساق[1]	(مستفعلان)

ما معنى هذا ؟ ان الشاعرة قد جمعت بين أربع تشكيلات لم يجمع بينها العرب قط . وإنما كانت القصيدة الواحدة تستعمل تشكيلة واحدة لا تتعداها وحين تقع علة في ضرب القصيدة ، سواء أكانت علة نقص أم علة زيادة ، فإنها تتكرر بعد ذلك في كل شطر من أشطر القصيدة وتصبح قانوناً . وعلى ذلك تبدو أبيات فدوى مصابة باختلال وما من عروضيّ يستطيع أن يقبلها . لا بل ان فدوى نفسها، بحسّها الشعريّ الرقيق ، لو أعطت فطرتها الحكم ، لشطبت هذا الخروج وأبت أن تقع فيه . والواقع اننا لا نجد له مثيلاً في قصائدها ذات الشطرين أو ذات الشطر الثابت الطول .

---

1 سبق أن قلنا ، في بحث سابق ان « مستفعلان » لا ترد في ضرب الرجز قط فاستعمالها هنا خطأ عروضي .

ب ـ الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً

في أبيات فدوى التي نقلناها في الصفحات السابقة ورد الشطران المتجاوران التاليان :

كانت سراباً في سراب
كانت بلا لون بلا مذاق

وقد توهمت الشاعرة ان كلمة (مذاق) ، بصفتها مساوية لكلمة (سراب) في الطول، تستطيع أن ترد جواباً لها في الشطر التالي على سبيل الإيقاع والنغم وغير ذلك مما أرادت الشاعرة في هذه القصيدة، أن تستعيض به عن القافية . وهي قد التزمت هذا عبر القصيدة كلها فكانت قوافيها: (أثير ، سنين ، عبور ، دروب ، قديم ، صغار ، شتاء ، فقير ، صغير ، ظماه ، حياه ، نضير ، عبير .. الخ) . غير ان الظرف العروضيّ الذي أحاطت به الشاعرة هذه القوافي يجعلها غير متناسقة ولا متساوية . والواقع ان الكلمات التي تتساوى في طولها ، في واقعها اللغويّ، ليست بالضرورة متساوية في داخل القصيدة، وذلك بسبب تحكّم التفعيلات والأنغام . وشطرا فدوى اللذان نسخناهما مثال على ذلك .

إن وزن الشطرين كما يلي :

كانت سراباً في سراب
مستفعلن مستفعلان
كانت بلا لون بلا مذاق
مستفعلن مستفعلن فعولْ

وعلى هذا فإن ضرب الشطر الأول ليس هو كلمة (سراب) كما تتوهم فدوى وانما هو قولها (باً في سرابْ) الذي يساوي التفعيلة (مستفعلان) وأما ضرب الشطر الثاني فهو كلمة (مذاق) وحدها لأنها تفعيلة كاملة

إن موقع كلمة (مذاق) من التفعيلة (فعول) ليس هو موقع (سراب) من تفعيلتها (مستفعلان) وهذا يجعلها مختلفتين بحيث لا يصح أن تتجاورا هنا وليستا قافيتين . ولقد كررت فدوى هذا الخطأ مراراً في قصيدتها فقالت في أولها :

تحبني صديقي المقرّب الأثير
أحبّه يظلّ نسمة رخيّة – العبور

فكانت (الأثير) تفعيلة كاملة بينما بقيت (العبور) جزءاً من تفعيلة وجعلها ذلك مختلفتين بحيث لم تشكّلا قافية .

وهذا الخطـأ ، كسابقه ، مألوف في الشعر الحرّ الذي يكتبه غير فدوى من الشعراء . ففي عين عدد « الآداب » الذي نشرت فيه قصيدة فدوى ، قصيدة مضطربة الوزن ، عنوانها (الممثل) كتبهـا مجاهد عبد المنعم مجاهد ، وجـاء فيها من نماذج الخلط بـين الوحدات المتشابهـة ظاهرياً كثير ، قال :

وعندما انتهيت من كتابته
أحسست انني أموتُ في نهايته

ووزن الشطرين كما يلي :

مستفعلن مستفعلن مستفعلن
مستفعلن مستفعلن مستفعلن فعلْ

إن قافية الشطر الأول هي كلمة (كتابته) كلها ، وأما قافية الشطر الثاني فهي مقطع (يته) التي هي جزء من كلمة نهايته . وقد كان يستطيع أن يضع الكلمة الكاملة قافية لو قال مثلاً :

أحسستني قد مُتّ في نهايته

ومن يقلب قصائد الناشئين الحرة يجد كثيراً من هـذا الخلط المؤسف

بين الوحدات ، وهو خلط ترفضه الأذن الشعرية المرهفة ، كما يرفضه الناظم العروضي الممرّن الذي أحسن درس العروض ، فلا الموهوب يقبله ولا العارف بالعروض . أقول هذا مع تقديري لشاعرية مجاهد عبد المنعم .

والحقيقة التي لا ينبغي أن تفوتنا ان الخلط بين الوحدات المتساوية شكلاً ليس إلا جزءاً من الخلط بين التشكيلات . إن شطري فدوى ينتمي كل منهما الى تشكيلة لأن (مستفعلن مستفعلان) تختلف كل الاختلاف عن (مستفعلن مستفعلن فعول) كما سبق أن شرحنا في موضوع التشكيلات ، وكان على الشاعرة ، ومثلها الشاعر ، أن تختار إحدى التشكيلتين وتجري عليها في القصيدة كلها وبذلك تكون الوحدتان (سراب) و (مذاق) المتساويتان في الشكل ، متساويتين عروضياً أيضاً لوقوعهما في المكان عينه من التفعيلة . والأمر كذلك بالنسبة للكلمتين (كتابته) و (نهايته) .

وفي ختام هذه الفقرة من بحثنا أحسّ القارىء يسألني : لماذا لم يقع أسلافنا الشعراء في مثل هذا الخلط بين الوحدات؟ولماذا عرف هذا الداء في عصرنا ؟ والجواب ان الشعر الحرّ أصعب من الشعر ذي الأشطر المتساوية . لأن التساوي كان يضطرّ الشاعر الى أن يورد عين التفعيلات في كل شطر . فإذا بدأ القصيدة : مستفعلن مستفعلن فعول .

فإذا هذا يبقى طولاً ثابتاً لكل شطر تال ، فلا يستطيع الشاعر أن يخطىء . واما الشاعر الحديث فإن ظروفه صعبة لأن من حقه أن يطيل الشطر ويقصّره ، وهذا يجعله أكثر تعرضاً للمزالق .

ج ـ أخطاء التدوير

ما زال الجمهور العربيّ يشكو من أن الشعر الحرّ يلوح له نثراً لا وزن له . واحسب ان كثرة التدوير في شعر الشعراء الناشئين تساهم ،

بنسبة عالية ، في إشاعة هذا الإحساس في نفوس القرّاء . ويكمن سبب ذلك في جوهر التدوير نفسه . لأنّه في حقيقته مدّ للعبارة وإطالة للشطر ، فإذا كان الشاعر ضعيف السيطرة على قصيدتـه بالمعنى العروضيّ ، لاح وكأن ما يقوله نثر خال من الموسيقى والإيقاع .

ونحب أن نورد مثلاً . اني أسحب أول عدد أصادفه من مجلة (الآداب) فأقع فيه على قصيدة لخليل الخوري من دمشق يبدأها قائلاً من الكامل :

أنا في انتظار المعجزه
من أين ؟
لا أدري ! ولكني هنا ألتاث
يوجعني انتظار المعجزه
الصمت في الأغوار يزحف
يأكل الأبعاد يفترس الزمان
اصغي أكاد أحسّ
احدس ما تحيك[1] أنامل الصمت العميق[2]

ان هـذه الأشـطر تزخـر بالتـدوير . هناك من الأشطر المدوّرة الثاني والثالث والخامس والسابع . وحيث ان الشعر الحرّ ذو شطر واحد كما سبق ان قررنا فإن التدوير يصبح ممتنعاً كل الامتناع فيه ، لأن العرب لا تدوّر ضرب الشطر أو البيت ، وإنما يدور العروض وحسب . ثم ان الحاجة الى التدوير تنتفي أصلاً في كل شعر حرّ . ذلك لأن طول الشطر غير معيّن بحيث يستطيع الشاعر أن يضع مـا يشاء من تفعيلات مستغنياً عن التدوير . وعلى هذا الأساس كان ينبغي أن يجمع الشاعر كل شطرين مدوّرين معاً . وبذلك تصبح قصيدته كما يلي :

---

١ الصواب « تحوك » . ويخطىء في هذا الفعل كثير من الناشئين ، لا ندري السبب .
٢ قصيدة « الرؤيا المكبلة » خليل الخوري . مجلة الآداب . بيروت . آب ١٩٦١ .

أنا في انتظار المعجزه

من أين ؟ لا أدري ولكني هنا ألتاث يوجعني انتظار المعجزه

الصمت في الأغوار يزحف ، يأكل الأبعاد ، يفترس الزمان

أصغي أكاد أحسّ أحدس ما تحوك أنامل الصمت العميق

وعندما نكتبها هكذا، كما ينبغي أن تكتب وكما تفرض قواعد العروض العربيّ ، نلاحظ انها طويلة الأشطر في الغالب مع شيء من عدم الانسجام بين الشطر الأول القصير والأشطر الثلاثة التالية على أنها مع ذلك جميلة التعبير جارية على قواعد البحر الكامل . والمأخذ على هذه الأشطر هو كما قلنا عدم التناسق بين طولها . فأين الشطر الأول المكوّن من تفعيلتين من الشطر الثاني المكون من ستّ ؟ أو من الثالث والرابع وكل منهما ذو خمس تفعيلات ؟

ولا يقلّ سوءَ تأليف عن ذلك كون الشطر الثاني في حقيقته بيتاً ذا شطرين من البحر الكامل هذا وزنه :

من أين لا أدري ولكني هنا

ألتاث يوجعني انتظار المعجزه

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ومن هذا ندرك ان الأشطر الثلاثة (٢ و ٣ و ٤) في أصل الشاعر لم تكن في الحقيقة إلا بيتاً واحداً ذا شطرين . فلماذا اذن كتبه الشاعر هكذا :

من أين

لا أدري ولكني هنا ألتاث[1]

يوجعني انتظار المعجزه ؟

---

١ يعرب « التاث » خبراً للكن ، و (يوجعني) خبراً ثانياً ، وتعدد الخبر جائز في النحو ويصح أيضاً تقدير واو العطف محذوفة .

انه أولاً يقطع بيتاً تقطيعاً لا صلة له بالوزن ، وهذا غير مقبول ، فإنما التقطيع صفة يفرضها الوزن ولا يتحكم فيهـا سواه ، ثم ان الشاعر بهذا التقطيع المتعسّف يجعل أشطره مدوّرة في موضع لا يسوغ فيه التدوير. ذلك فضلاً عن ان قواعد البلاغة لا تبيح أن نفصل عبارة (من أين) عن عبارة (لا أدري) . وليس من غرض بيانيّ يسوّغ فصل الفعل (ألتاث) عـن الفعل (يوجعني) وهما في مرتبة نحوية واحدة. ومهما كان فإن فصل العبارات عن بعضها في الشعر ينبغي ألا يكون إلا إذا اقتضته وقفة عروضية ، فلا شيء سواها يستطيع تقرير فصل غير مباح . هـذا مع العلم بأن بعض الفصل لا تبيحه حتى وقفة عروضية وذلك مثل الفصل بين مضاف ومضاف اليه ونحوه .

والواقع أن السـادة الشعراء يرتكبون في الواقع اساءتين أولاهما : انهم يقعون في التـدوير في الشعر الحرّ مع انه ممتنع فيه لأنه شعرٌ ذو شطر واحد ، وثانيتهما : انهم بالإضافة الى خطيئـة التدوير ، يقسمون الشطر الى أشطر على أساس المعنى ، مع ان الشطر في العروض وحـدة موسيقية مستقلة وينبغي أن يُفْصل بينها وبين أية وحـدة أخرى فصلاً ملحوظاً بترك فراغ على الورق .

هذا وأمثاله يشير الى أن القصيدة قد أفلتت من سيطرة الشـاعر المعاصر ، فهي تقوده وتجري به حيث تشاء ، وهو لا يملك من عـدّة اللغة ، والعروض ما يعينه عليها . انه غير شاعر بوحدة الشطر ،تارة يبدأ شطراً بالنصف الأخير من الكلمة ،وتارة ينهي شطراً بالنصف الأول من الكلمة . وأحياناً يورد بيتاً ذا شطرين متساويين على النمط الخليليّ وهو يظن انه يكتب شعراً حراً تتعدد أطوال أشطره . وتراه يكتب أبياتاً مدوّرة وهو يحسب ان كل شطر فيها مستقلّ ، وأحياناً يضع قافية في نهايـة الشطر ويظن انها هي القافية ، مع ان شطره مدوّر بحيث يذهب نصف القافية الى الشطر التالي فلا تعود قافية.وكل هذه الفوضى تنشأ عن وقوع الشاعر

في التدوير وهو غافل .

أليس التدوير مسألة عروضية بحتة مرتبطة بالمعنى وبالموسيقى؟ ومن قال اننا أحرار في استعماله حيث شئنا ومتى شئنا ؟ لنأخذ هذه الأشطر من خليل الخوري كما كتبها هو :

آه متى يشتدّ عصف الريح ،
عصف الريح روح البحر ،
لولا الريح جفّ البحر ، آه
من يحث لنا السحاب ؟

أربعة أشطر جميلة سطّرها الشاعر وهو لا يدري انها في واقعها العروضيّ شطر واحد لا ينفصم نهايته كلمة (السحاب) . ولقد كان التدوير المتصل ثقيلاً هنا لأن المعنى كان يقتضي الوقوف بعد الاستفهام الأول (آه متى يشتدّ عصف الريح ؟) وكان ينبغي أن ينتهي الشطر عند آخر هذا السؤال انتهاء عروضياً لينسجم الوزن والمعنى كما ينبغي لهما في كل شعر جيد. وأما عبارة (عصف الريح روح البحر) فقد كان حقها أن تفصل فصلاً كاملاً عن سابقتها،لأنها عبارة خبرية وما قبلها استفهام يختلف عنها بلاغياً.

وانما وجد التدوير لربط شطر أول لم ينته المعنى فيه بشطر تال له . وهذا هو القانون في كل تدوير . واذن فما الداعي الى أن يربط الشاعر العبارتين (متى يشتدّ عصف الريح ؟) و (عصف الريح روح البحر) ؟ ما من جواب منطقيّ سوى انها قد تكون «ضرورة» ، فإن في الأمة العربية اليوم جيلاً من الأدباء والشعراء الناشئين يحسبون هدم قواعد البلاغة والنحو والعروض مظهراً من مظاهر التجديد . ولذلك لا نجدهم يعنون بمراجعة قاموس أو مرجع في القواعد ، لا بل انهم يستخفون بالناقد الذي يعاتبهم على إهمال قاعدة أو استعمال لفظة على قياس فاسد. وليس من الضروري أن يكون خليل خوري أحد هؤلاء فإن قصيدته هذه تشير إلى قدرة تعبيرية ملحوظة .

وما نتيجة كل هذا التدوير بالنسبة للقارىء الذي ليس شاعراً ؟ انه يرتبك ولا يعرف حدود الوزن . يقرأ شطر الشاعر :

يأكل الأبعاد يفترش الزمان

أو شطره :

عصف الريح روح البحر

فلا يجد له وزناً معروفاً ، ولا يجده منطبقاً على أي بحر من بحور الشعر . فلا يكون منه إلا أن يحكم بأن هذا نثر بلا وزن. وينبغي لنا ألا نلومه . وهل الناس كلهم شعراء يعرفون حدود الأوزان ؟ لا بل ان كان الشاعر لا يعيّن حدود الشطر فكيف ننتظر ذلك من القارىء البسيط الذي يقرأ الشعر ليجد فيه لذة ونشوة وحسب وكثيراً ما يضيع بين حدوده ؟

د — اللعب بالقافية وإهمالها

بدأ العرب يتخلصون من عبء القافية الموحدة ذات الرنين العالي منذ عصور بعيدة ، فنشأ الموشح والبند وفنون الشعر الشعبي ، ودرجت الأغاني التي تستعمل أكثر من قافية واحدة . وفي عصرنا هذا شاعت الرباعيات والثنائيات وخطط القوافي المعقدة ، غير ان القافية بقيت ملكة تتحكم في الشعر فلم يخرج عنها شاعر معروف . ومضى ذلك حتى السنوات الأخيرة ، بعد قيام حركة الشعر الحر واستسلام الشعراء الشباب لها بلا ريث ولا تمحيص . فلقد بدأنا مؤخراً نقرأ قصائد لا قافية لها على الاطلاق ، وارتفعت أصوات غير قليلة تنادي بنبذ القافية نبذاً تاماً. وكان هذا صدى للشعر الغربي وهو قد عرف الشعر المرسل الذي يخلو من القافية منذ مسرح شكسبير ، فكان هذا الشاعر الانكليزي الكبير يكتب شعراً لا قافية له في الغالب فلا يأتي بقافية إلا في خاتمة الفصل إيذاناً

بانتهائه . والشعر الغربي اليوم أغلبه بلا قافية ، ومن هناك جاءتنا الفكرة فاستجاب لها بعض الشباب ومضوا في تطبيقها . على اننا لا نملك إلا أن نلاحظ ان الذين ينادون اليوم بنبذ القافية هم غالباً الشعراء الذين يرتكبون الأخطاء النحوية واللغوية والعروضية ؛ ولذلك نخشى أن تكون مناداة بعضهم بها تهرباً الى السهولة وتخلصاً من العبء اللغوي الذي تلقيه القافية على الشاعر . وأنا أومن بأن الحرية ينبغي ألا تمنح إلا لانسان قادر على أن يلتزم القيود وإلا أصبحت قيداً .

على ان مسألة نبذ القافية ليست جديدة كل الجدة في الشعر الحديث، ففي ديوان الزهاوي الذي توفي حين كنا نحن صغاراً قصيدة جارية على أسلوب الشطرين ، غير انها مرسلة إرسالاً بلا قافية . قال من الطويل:

لموتُ الفتى خيرٌ له من معيشة
يكون بها عبئاً ثقيلاً على الناسِ
يعيش رخيّ العيش عشرٌ من الورى
وتسعة أعشار الأنام مناكيدُ
أما في بني الأرض العريضة قادرٌ
يخفّف ويلاتِ الحياة قليلا
أفي الحق ان البعض يشبع بطنه
وان بطون الأكثرين تجوع
أسائلتي عن غاية الخالق اسكتي
فما لي على هذا السؤال جوابُ
اذا حيي الانسان صادف منكراً
وان مات لاقى منكراً ونكيراً

اذا قلت حقاً خفتُ لوم مخاطبي
وان لم أقلْ حقاً أخاف ضميري
أرى النــاس ، إلاّ من توفر عقلُهُ
من النــاس ، أعداء لكل جديدِ[1]

ان هذا شعر بلا قافية ، وقد جمع فيه الشاعر تشكيلتين من البحر الطويل فكانت أبياته متنافرة . ولم تكن هذه من الزهاوي إلا تجربــة ، فلسنا نراه سار عليها في سائر شعره . ولغير الزهاوي محاولات في هــذا الباب . على ان المحاولة لم تنجح وبقيت نموذجاً يشار اليه لغرابته .

ثم ان الشعراء ، ان كانوا لم ينجحوا في إحداث الشعر المرسل ، فإنهم نجحوا في الخروج على القافية الموحــدة ، فشاع في الوطن العربي شعر الزركلي والمهجريين الذي جرى عــلى تنويع القوافي بأشكال الموشح وأشكال جديدة جميلة أضافوها هم . ومشى ذلك حــتى في شعر شوقي والزهاوي والرصافي وبشاره الخوري وغيرهم كثير ، حــتى أصبح تنويع القوافي مألوفاً وصدرت المطولات الشعرية والمسرحيات .

ومهما يكن من فكرة نبذ القافية وإرسال الشعر فإن الشعر الحرّ بالذات يحتاج الى القافية احتياجــاً خاصاً . وذلك لأنه شعر يفقــد بعض المزايا الموسيقية المتوافرة في شعر الشطرين الشائع . ان الطول الثابت للشطر العربي الخليلي يساعد السامع على التقاط النبرة الموسيقية ويعطي القصيدة إيقــاعاً شديد الوضوح بحيث يخفف ذلك من الحاجة الى القافية الصلدة الرنانة التي تصوّت في آخر كل شطر فلا يغفل عنها إنسان . وأما الشعر الحرّ فإنه ليس ثابت الطول وإنما تتغير أطوال أشطره تغيراً متصلاً ، فمن ذي تفعيلة الى ثان ذي ثلاث الى ثالث ذي اثنتين وهكذا . وهذا التنوع في العدد ،

---

[1] قصيدة « الشعر المرسل » لجميل صدقي الزهاوي . ديوان الزهاوي . المطبعة العربية . القاهره ١٩٢٤ (ص ٣١) .

مهما قلنا فيه ، يصيّر الايقاع أقل وضوحاً ويجعل السامع أضعف قــدرة على التقاط النغم فيه. ولذلك فإن مجيء القافية في آخر كل شطر ، سواء أكانت موحّدة أم منوّعة ، يعطي هذا الشعر الحرّ شعرية أعلى ويمكّن الجمهور من تذوّقه والاستجابة له .

ولنقارن بين قصيدتين إحداهما مرسلة والأخرى ذات قافية ، ولنلاحظ الفرق في الموسيقى والشعرية . لصلاح عبد الصبور من (الكامل)[1] :

كنا على ظهر الطريق عصابة من أشقياء
متعذبين كآلهه
بالكتب والأفكار والدخّان والزمن المقيت
طال الكلام مضى المساء لجاجة ، طال الكلام
وابتل وجه الليل بالأنداء
ومشت الى النفس الملالة والنعاس الى العيون

كانت هذه القصيدة مرسلة من دون قافية ، وقـد أفقدها ذلك جمال الوقع وعلوّ النبرة . فأين هي من قصيدة نزار قباني من (الكامل)[2] :

ولمحتُ طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الأنين
كالجثة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
ويهمّ فارسك الجميل بأخذه فتمانعين
وتقهقهين
« لا شيء يستدعي انحناءك ، ذاك طوق الياسمين »

---

١ قصيدة « السلام » لصلاح الدين عبد الصبور ديوان (الناس في بلادي) . بيروت ١٩٥٧– ويلاحظ ان القصيدة ، مثل كثير من الشعر الحر ، تجمع بين أكثر من تشكيلة خلافـاً للعروض العربي القديم .

٢ قصيدة « طوق الياسمين » لنزار قباني .مجموعة قصائد من نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ ونعتذر إلى الشاعر على اننا نسقنا له الأشطر تنسيقاً عروضياً على غير الطريقة الغالطة التي كتبها بها في المجموعة .

والحقيقة ان القافية ركن مهم في موسيقية الشعر الحـــرّ لأنها تحدث رنيناً وتثير في النفس أنغاماً وأصداء . وهـي ، فوق ذلك فاصلة قويـــة واضحة بين الشطر والشطر ، والشعر الحرّ أحوج ما يكون الى الفواصل خاصة بعد أن أغرقوه بالنثرية البـاردة . ولذلك يؤسفنا أن نرى الناشئين متجهين اليوم الى نبذ القافية في شعرهم الحرّ . وذلك يضيف الى نثرية ما ينظمون وضعف الموسيقى فيه . فكأن لم يكفهم أن يوردوا في شعرهم تشكيلات متنافرة ، وأن يخرجوا على الوزن ، وأن يتنقلوا من بحـر الى بحر ، وأن يرتكبوا الأخطاء النحوية واللغوية ، وان يأتوا بالعاميّ والسقط ، كأن لم يكفهم ذلك كله ، فأهملوا القافية وهي لو يدرون سنـد شعرهم وحليته المتبقية .

الباب الرابع

ملحق بقضايا الشعر الحر

- البند
- قصيدة النثر



الفصل الأول

البند ومكانه من العروض العربي

لا ريب في ان البند هو أقرب أشكال الشعر العربي الى « الشعر الحر » . ذلك انه شعر يستند الى بحر الهزج[1] :

مفاعيلن مفاعيلن

فلا يتقيد بأسلوب الشطرين الذي تقيد بـه الشعراء العرب منذ أقدم العصور ، وانما يخرج عنه فيجيء هزجاً تختلف أطوال أشطـره ، فيأتي شطر بتفعيلتين يليه شطر بخمس تفعيلات وثالث باثنتين ورابع بعشر وهكذا كما تملي على الشاعر أهواؤه ومعانيه . ولقد ألِف الشعراء الذين ينظمون البند ان يرصفوه كما يرصفون النثر بحيث يبدو لنا حين ننظر اليه وكأنه نثر اعتيادي . وهذا نموذج من بند ابن الخلفـة وهو أشهر البنود وأحسبه أظرفها وأحفلها بالعفوية والبساطة :

---

١ هذا ما يجمعون عليه وأنا أخالفهم كما سأذكر .

(أهل تعلم أم لا أن للحب لذاذات ، وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى مات ، فـذا مذهب أرباب الكمالات ، فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات ، فـكم قد هذب الحب بليداً ، فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيداً . صه فـما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تظهر شوقاً ، لا ولا تعرف توقاً ، لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بان ، وقد عرّس في سفح ربى البان) .

ولنكتبه الآن بحسب وزنه بحيث تبرز القافية والتفعيلات بروزاً طبيعياً . وسوف نشير الى عدد التفعيلات في كل شطر بالرقم في آخره :

أهل تعلم أم لا ان للحبّ لذاذات ؟	٤
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ	٥
فذا مذهبُ أربابِ الكمالات	٣
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالات	٤
فـكم قد هذّب الحب بليداً	٣
فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيداً	٤
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقاً ؟	٥
لا ولا تظهر توقاً ؟	٢
لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ الذي	
أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانْ	٩
وقد عرّس في سفح ربى البانْ	٣

من هذا نرى ان شطراً ذا تفعيلتين قد توسط بين شطر ذي خمس وآخر ذي تسع والرابط هو التفعيلة لا الشطر .

ولقد كان البند ولم يزل غامضاً كل الغموض في أذهان الشعراء والأدباء

والنقّاد ، ولعل سبب ذلك يكمن في أنّه شكل من أشكال الشعر نشأ في عصور متأخرة فلم يذكره عروض الخليل ولا عروض الذين تأخروا عنه. والواقع انه لم يذكر حتى في كتب العروض المتأخرة مع انها أحصت أشكالاً أقلّ منه طرافة وأصالة مثل الزجل والمواليا،وكان كان والقوما والدوبيت . وكنت أؤمّل – على الأقلّ – أن تشير كتب المعاصرين في العروض اليه، وقد راجعت بضعة منها فخـــاب ظني ولم أجد فيها ولو إشارة الى هذا الاسلوب الشعريّ الطريف الذي أقام فيه الشاعر الوزن على أساس «التفعيلة» دون الشطر مخالفاً بذلك كل أساليب الوزن العربيّ السابقـــة . وأحسب ان هؤلاء العروضيين المعاصرين الأفاضل[1] ، مع تقديرنا لعلمهم وثنائنا على مجهودهم الطيّب ، قد أخذوا الجذور الأساسية للعروض من الكتب القديمة ولم يروا داعياً الى أن يضيفوا فصولاً تدرس التطور الذي وقع في العصور المتأخرة . وقد يكون بينهم من لا يعرف البند أصلاً ، لأنه فن شعريّ اقتصر عليه شعراء العراق ، وهذا عذر لا يشمل الرصافي . واما إذا كان هذا الاهمال مقصوداً ، تعمده المؤلفون الأفاضل استهانة منهم بالبنـــد ، فإن ذلك لا ينبغي أن يغتفر لهم وهم نقّاد عروضيّون ذوو نظر . ذلك ان هذا البند قد لقي قبولاً لدى كثير من الشعراء ، وذلك وحده ينبغي أن يكون كافياً لأن يجعل من كتاب العروض الذي لا يدرسه كتابـــاً لا يستوفي مادته المفترضة ، فضلاً عن كون البند لم يكن إلا نمواً من بحور الشعر العربيّ يضيف اليها جديداً ولا يخرج عنها في شيء .

---

[1] المؤلفون الذين راجعت كتبهم هم :
أحمد الهاشمي في « ميزان الذهب » .
معروف الرصافي في « الأدب الرفيع » بغداد .
ممدوح حقي في « العروض الواضح » بيروت .
بدير متولي حميد في « ميزان الشعر » القاهرة .
محمود مصطفى في « اهدى سبيل إلى علمي الخليل » القاهرة .

ولقد أدّى تغافل كتّاب العروض قديماً وحديثاً ، عن البنـد الى أن يرقد تحت غبار الاهمال محوطاً بالإبهام والشك ، لا يجرؤ ناقد على نقده أو التحدّث عنه ، وقد يتطاول عليه جاهل بأنه نثر . وشاعت عنـه في الدوائر الأدبية الشائعات الضبابية التي لا يمكن أن نهتدي عبرها الى حقيقة ثابتة له ، ومن أبرز هذه الشائعات قولهم إن البند ينتمي الى بحر الهزج:

مفاعيلن مفاعيلن

والواقع ان هذا حكم غالط وغلطه واضح كل الوضوح ، حسبنا لكي نردّ عليه أن نورد افتتاحية بند ابن الخلفة الذي اقتطفنا منه :

أيها اللائم في الحبّ ، دع اللوم عن الصبّ .. الخ

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتـــن فَ

فإذا كان وزن البند ، كل بند ، هو (الهزج) فلماذا كانت التفعيلات هنا (فاعلاتن) ؟ وهل تفعيلة الهزج الا (مفاعيلن) ؟ فأين هي اذن؟

ومن الحق أن نقول ان الذين كتبوا عن البند قد انتبهوا جميعاً الى أن هذا الوزن ليس هو الهزج على الرغم من أن هناك في البنود كلهـا أشطراً كثـيرة من الهزج . وحيّرهم ذلك فابتدعوا له تخريجاً غريباً في بابه فقالوا ان هذا الوزن هو الهزج بزيادة سبب خفيف في أوله كما يلي:

دع اللومَ	م في الحبّ	يها اللائ	أي
مفاعيلن	مفاعيلن	مفاعيلن	

وهذا شيء غير مسموع في العروض العربيّ ، فلسنا نعرف في الشعر حرفاً إلا وهو داخل في وزن الشطر والبيت ، فبأي حق نفرد سبباً خفيفاً فلا نزنُهُ ؟ وإذا كان في وزن البند زيادة غير موزونة فما سرّ الايقاع فيه اذن ؟ وعلى أي وجه تقبله الاذن العربية المرهفة ؟ والحق ان البنـد وزن جميل مُرْقص ، وهذا الجمال فيه لا يمكن أن يدلّ إلا على شيء

واحد هو ان كل حرف فيه جار على الوزن العربيّ ، دونما زيادة هنا أو سبب خفيف هناك . وكل ما في الأمر ان العروضيين والنقاد قد أخطأوا الحكم ، فليس الغلط في البند وانما هو في مقاييسهم .

وحقيقة الأمر ان البند خلافاً للشعر العربي كله يستعمل بحرين اثنين من بحور الشعر ، يجمع بينهما ويكرر الانتقال من أحدهما الى الآخر عبر القصيدة كلها . والبحران الوحيدان المستعملان فيه هما الهزج والرمل . ونحسب ان تعسّف النقاد في التماس التخريجات التي يعللون بها خروج البند عن الهزج يرجع ، في أساسه ، الى انهم يعتقدون استحالة الجمع بين بحرين من بحور الشعر في قصيدة متناسقة ، فكيف يصح أن تجتمع التفعيلة (فاعلاتن) مع التفعيلة (مفاعيلن) دون أن تتنافرا ؟ والواقع انهما تجتمعان أجمل اجتماع اذا عرف الشاعر كيف يسيطر عليهما . والسرّ في إمكان ذلك ان بينهما علاقة خفية يمكن أن نتبينها بالتقطيع .

مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي لن
لن مفاعي لن مفاعي لن مفاعي

إن (لن مفاعي) التي هي مقلوب (مفاعيلن) مساوية في حركاتها وسكناتها للتفعيلة (فاعلاتن) . ومثل ذلك كامن في (فاعلاتن) هذه ، فإن مقلوبها (علاتن فا) مساوٍ ، في مسافاته ، للتفعيلة (مفاعيلن) .

وعلى ذلك فإننا اذا حللنا أي شطر من الرمل (فاعلاتن فاعلاتن) وجدناه يمكن أن يتحول الى الهزج بحذف سبب خفيف واحد من أوله . كما اننا نستطيع أن نحوّل أي شطر من الهزج (مفاعيلن) الى الرمل بأن نزيد سبباً في أوله . وهذه الخاصية هي التي لاحظها الخليل بن أحمد حين رصّ الرمل والهزج في دائرة عروضية واحدة[1] . ولا شك عندنا في ان

---

[1] هي دائرة « المجتلب » ومنها الرجز أيضاً .

أول شاعر نظم البند كان على علم بهذه الخاصية العروضية ، ولقد كان فوق ذلك مرهف السمع ، مبدعاً ، فعرف كيف يستطيع أن يجمع الرمل والهزج في قصيدة واحدة . وليس ذلك أمراً هيّناً كما قد يظنّ ، لأن معرفة الصلة بين (مفاعيلن) و (فاعلاتن) لا تكفي لإبداع البند وانما ينبغي الى جانبها تحسسٌ مرهف للإيقاع والوزن ، بحيث يدرك الشاعر الوسيلة الموسيقية الفذة التي يمكن بها أن تجتمع التفعيلتان دون أن يحسّ القارىء بغرابة الانتقال . ولسوف ندرس هذه الوسيلة فيما يلي :

إن الأشطر الأربعة الأولى مما اخترناه من بند ابن الخلفة كانت من بحر الهزج ذي التفعيلة (مفاعيلن) :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ
أهل تعلم أم لا أنّ للحب لذاذاتْ
وقد يعذر لا يعذل من فيه غراماً وجوى ماتْ
فذا مذهب أرباب الكمالاتْ
فدع عنك من اللوم زخاريف المقالاتْ

وفجأة ، بعد تواتر (مفاعيلن) في هذه الأشطر كلها دون شذوذ، يأتينا شطر تشذّ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (مفاعيلْ) وانما (فعولن) قال :

فكم قد هذّب الحب بليدا
مفاعيلن مفاعيلن فعولن

كيف حدث هذا ؟ ولماذا ؟ في الواقع ان الضرب (فعولن) وارد في تشكيلات بحر الهزج التي يذكرها العروضيون ، فالشاعر إذن ما زال جارياً على الهزج لم يخرج عنه . وانما تكمن المفاجأة الجميلة في ان (فعولن) هذه مساوية للمقطع (علاتن) الذي هو الجزء الأخير من تفعيلة الرمل

(فاعلاتن) . فكأن الشاعر قد جاءنا فجأة بتفعيلة يشترك في قبولها البحران كلاهما (الهزج) و (الرمل) . وكان ذلك خير تمهيد شعريّ للانتقال من الهزج الى الرمل في الأشطر التالية :

فغدا في مسلك الآداب والفضل رشيدا
صه فما بالك أصبحت غليظ الطبع لا تعرف شوقا
لا ولا تظهر توقا
فاعلاتن فاعلاتن

وقد كانت كل تفعيلة من هذه الأشطر هي (فاعلاتن) بلا شذوذ . ولكن ، فجأة أيضاً ، وكما حدث سابقاً في أشطر الهزج ، يأتي الشاعر بشطر تشذّ تفعيلته الأخيرة فلا تكون (فاعلاتن) وإنما تصبح (فاعلاتان) قال ، وهو شطر طويل ذو تسع تفعيلات كما مرّ (من الرمل) :

لا ولا شمت بلحظيك سنا البرق اللموعيّ
الذي أومض من جانب أطلال خليط عنك قد بانْ
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

وثانية نسأل أنفسنا كيف حدث هذا ؟ ولماذا كانت الأشطر كلها موحدة التفعيلة (فاعلاتن) لا تخرج عليها فجاء الشاعر فجأة بـ «فاعلاتان» هذه ؟ لو رجعنا الى كتب العروض لوجدنا ان الضرب (فاعلاتان) وارد في تشكيلات بحر الرمل . فالشاعر إذن لم يخرج على الرمل . وانما جاء بهذه التفعيلة لأن جزءها (علاتان) مساوٍ تماماً لتفعيلة الهزج (مفاعيلْ) . وبهذا أورد الشاعر تفعيلة يشترك فيها الرمل والهزج معاً وبذلك مهد السبيل للانتقال ثانية من الرمل الى الهزج فقال فجأة :

مفاعيلن مفاعيلْ
وقد عرّس في سفح ربى البان

المقياس العروضي للبند

من ذلك كله ، يبدو لي ، ان القاعدة العروضية للبند هي انـه شعر حرّ تتنوع أطوال أشطره ويرتكز الى دائرة (المجتلب) مستعملاً منهـا الرمل والهزج معاً . وهـــذه فيما يلي ، خطة عامة للتفعيلات في البند ، نثبتها مساعدة لمن يرغب في نظم البند من القرّاء :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلْ
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلْ
مفاعيلن مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتان

●

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن فعولن

●

فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
فاعلاتن فاعلاتان

●

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن مفاعيل
مفاعيلن مفاعيل (الخ)

من هذه الخطة ، يتجلى مدى المهارة والدقة في نسج البند ، ويبدو لنا مدى الخطأ الذي يقع فيه أولئك الذين يحسبونه نثراً لا موسيقى له ، ولا جهد فيه . واننا لنعتقد ان الشاعر الذي اخترع البند أول مرّة من دونما نموذج ينهج عليه لا بد أن يكون قد مارس نظم الشعر خير ممارسة بحيث تفتحت له هذه الالتفاتة الرائعة الى العلاقة بين الرمل والهزج . ولسنا نقصد بهذا علاقة البحور داخل دائرة (المجتلب) ، فإن دوائر البحور قد انكشفت منذ الخليل ، وإنما نريد مسألة التمهيد من بحر لبحر بقافية معينة لها خصائص موسيقية تجعلها تبعث في الذهن أمواج البحر الثاني . وأكاد أكون على يقين من أن الشاعر الذي بدأ البند لم يكن يصل الى القوافي الممهّدة بحسب نموذج عروضيّ واعٍ وضعه لنفسه . وإنما كان يكتب باندفاع سليقيّ متحمّس فذلك هو السبيل الحق في كل اكتشاف شعري أصيل . وإنما يأتي العروضيون بعد ذلك، فيجدون النموذج مكتملاً بين أيديهم فلا يزيدون على استخلاص المقياس منه . وذلك ما صنعنا في هذا الفصل .

* * *

ولقد أدى التعقيد في خطة الوزن التي يتبعها البند الى شيء من الصعوبة في نظمه ، فكثر الغلط فيه الى درجة اننا قلّما نجد بنداً مطبوعاً يخلو من

الغلط . يغلط الناظم من جهة ، ويغلط الناسخ من جهة أخرى ، ويغلط الطابع من جهة ثالثة . وأحياناً ينبري شعراء الى نشر بند ما فينشرونه مغلوطاً فيه دون أن يشخصوا مواضع الخطأ . وزاد في خلط الشعراء أن كتب العروض لم تدرس البند ، مع انها درست أشكالاً أقلّ منه قيمة شعرية ، فلم يجد الشاعر الذي ينظمه قانوناً عروضياً يستند اليه . والواقع ان بحثنا هذا أول محاولة لاستقراء مقياس عروضيّ للبند ، فإن كانت ناجحة ، كما نرجو لها ، أثبتناها فصلاً في العروض العربيّ .

وكان من نتائج الضباب القاتم الذي أحاط بوزن البند في أذهان الأدباء والناظمين ، أنّ كثيراً من الذين مارسوا نظمه ، لم يعرفوا الأساس فيه، فظنوه شعراً من بحر الهزج لا يتخطاه ، ويكتب على أسطر متتالية كما يكتب النثر . وحزر غير قليل من الشعراء ان الهزج يحول الى الرمل أحياناً ، غير انهم لم ينتبهوا الى ضرورة التمهيد للانتقال ، وحسبوا ان ذلك يمكن أن يتمّ بقفزة من الهزج الى الرمل وبالعكس، دون أن يفطنوا الى أن هناك خطة محكمة للوزن يتبعها البند، وبها يصل الى تلك الموسيقية العذبة التي يمتلكها . ومن هؤلاء الشعراء طائفة لم تلاحظ على الاطلاق ان البند يقوم على أساس « التفعيلة » ، وان ذلك فيه هو الذي يبرر تنوع أطوال الأشطر ، وهي الميزة التي اختصّ بها دون الشعر العربي السابق كله . وكان من هؤلاء ناظمون ينظمون بنداً ذا أشطر متساوية الطول تمام التساوي ، تكسبه أشطره الرتيبة املالاً وثقلاً . هذا نموذج لناظم اسمه الشيخ حسين العشاري[1]

[1] مجلة اليقين . بغداد . الجزء الخامس . السنة الأولى ص ١٤٤ — وفي اعداد المجلة أيضاً بند محمد ابن الخلفة الحلي الذي تحدثنا عنه .

فغدا في رمضان الخير كالغيث المريع
فرعينا في شتاء الجدب أزهار الربيع

●

كم أياد وعطايا رشف الناس لماها
ومزايا وسجايا حسد العرش سماها

●

فأدام الله ذخره وأعزّ الله سعدَهْ
وأطال الربّ عمره وأدام الحقّ مجدَهْ

●

مدى الأيام والدهر وما درّ لنا الرزق
وما انهلّ لنا القطر وما بان سنا الفجر

●

وما عاد لنا العيد وعنا رحل الصوم
وما أشرقت البيد بنور السادةِ القوم

هل في هذا شيء من خصائص البند ؟ انما هذا شعر ذو شطرين متساويين تساهل الشاعر في قوافيه ، وسَمَح لنفسه ، بلا أي مبرّر ، أن يقفز من بحر الرمل الى بحر الهزج في البيت السابع ، فكانت القفزة صدمة للأذن الشعرية لأنها لم تجيء مقبولة ، ولم يمهّد لها شيء .

وخلاصة الموضوع ان على الناظم الذي يتصدى للبند أن يتذكر ان له خاصتين واضحتين لا بد من توافرهما فيه :

١ ـ انه شعرٌ ذو أشطر غير متساوية الطول . وكلما كان تنوع الأطوال أوضح كان البند أكثر موسيقية وأصالة .

٢ ـ انه شعرٌ ذو وزنين هما الرمل والهزج ، يتداخلان تداخلاً فنياً مستنداً الى قواعد العروض العربي ، فلا يختم آخر أشطر الرمل إلا بالضرب (فاعلاتان) الذي يمهّد لبحر الهزج فيصح أن يليه . وعندما يبدأ الهزج يستمر الشاعر عليه حتى يورد في آخر أحد الأشطر الضرب (فعولن) الذي يمهّد لبحر الرمل فيصح أن يعود ثانية . وهكذا .

واذا اختلّ أيّ من هذين الشرطين كانت النتيجة نظماً آخر لا صلة له بالبند ، سواء أكتبناه على أسطر كالنثر ، أم أفردنا له فراغاً كافياً كما فعلنا في « أبيات » حسين العشاريّ .

البند والشعر الحر

لا ريب في أن الشعر الحر أقرب في خطّة وزنه الى البند منه الى أسلوب الشطرين ، ذلك انهما كليهما يقومان على أساس « التفعيلة » لا « الشطر » وتباح في كل منهما الحرية في عدد التفعيلات فيجيء الشطر طويلاً أو قصيراً بحسب رغبة الشاعر وحاجة معانيه .

على ان الشعر الحر أسهل من البند في خطته وذلك لأنه يقوم على بحر واحد من البحور العشرة التي تصلح له ، فيختار الشاعر أحد هذه البحور وينظم منه القصيدة مقتصراً على تشكيلة واحدة منه لا يتخطاها شأنه في ذلك شأن الشاعر العربي في أسلوب الشطرين . مثال ذلك ان شاعر الشعر الحر لا يستطيع أن يجمع بين التشكيلتين التاليتين مثلاً :

مفاعيلن مفاعيلن
مفاعيلن فعولن

وذلك لما سبق أن لاحظناه من ان العرب لم يجمعوا تشكيلتين في قصيدة واحدة . وانما نجد قصائد تنفرد بإحدى التشكيلتين هذه أو تلك .

وأما في البند فإن هاتين التشكيلتين تجتمعان وليس في اجتماعهما محذور كما رأينا في النموذج الذي درسناه ، ثم ان اجتماع بحرين اثنين من بحور الشعر ليس مستساغاً في البند وحسب ، وانما هو مطلوب وهو السرّ في حلاوة البند وموسيقيته . وذلك هو الفرق الوحيد بين الشعر الحر والبند، وهو فرق لا يطغى على أوجه الشبه التي ذكرناها .

والحقيقة ان الشبه بين الشعر الحر والبند يبلغ من القوة الى درجة ان بعض الناشئين من الشعراء يخلطون بينهما دون أن يدروا ، ومنهم نذير عظمة الذي نقرأ له هذه الأشطر على انها من الشعر الحر .

قد عرفت الآن بو زيد عرفت الصيد والكهفْ (رمل) فاعلاتان
ولم كان اذا ما كحّل العينين بازي الليل بوزيد(هزج) مفاعيلْ
واما يرّم الشاربَ بو زيدْ »
أنا عنترة الحيْ »
هلموا أيها الأبطال ان الصيد بالنار ضئيل (هزج) فعولن
لم تقاسمنا أبو زيد خجالاً[1] ؟ (رمل) فاعلاتن

والواقع أن هذه الأشطر الشعبية في روحها تكوّن بنداً كامل الوزن ينضبط فيه البحران : الرمل والهزج انضباطاً تامّاً . فالشطر الأول كان من الرمل ذي الضرب المسبّغ (فاعلاتان) فانتقل الشاعر بعده فوراً إلى الهزج الذي ضربه (مفاعيل) على القاعدة . وتتالت بعده ثلاثة أشطر من الهزج آخرها انتهى بالضرب (فعولن) الذي مهّد لبحر الرمل وقد انتقل الشاعر إليه فوراً مستعملاً الضرب (فاعلاتن) . وهذا كله جارٍ على قاعدة البند التي استخلصناها في هذا الفصل جرياناً تامّاً . وإنه لدليل على قوة سمع نذير

---

١ قصيدة « الفانوس » لنذير عظمة . مجلة شعر . بيروت . العدد التاسع شتاء ١٩٥٩ .

عظمة أنه جاء بالوزنين المتعاقبين ولكل منهما ضربان اثنان ، في مزيج متآلف تامّ الموسيقى ، مع أنه لم يسمع بالبند — في يقيني — لأن هذه القصيدة نشرت في بيروت سنة ١٩٥٩ وقد يدلنا هذا على أنّ الشاعر الأول الذي ابتدع البند في القرن الحادي عشر الهجري ، إنما وصل إليه وهو غير واعٍ كما وصل إليه نذير عظمة . وقد ضبط كلاهما الوزن أجمل ضبط على غير نسق سابق وإنما تم ذلك بهداية السمع الانسانيّ المعجز .

ومن متطلبات الأمانة العلمية أن أقول في ختام هذا الفصل إن قول شعراء البند :

مفاعيلن مفاعيلن فعولن

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

يمكن أن يقرأ على أنه كله من الهزج كما يلي :

مفاعيلن مفاعيلن — فعولن فا — علاتن فا — علاتن فا — ذلك لأن (فعولن فا) مساوية لمفاعيلن وكذلك (علاتن فا) ، وقد يبدو عند هذا صواب رأي الذين يصرّون على أنّ البند كلّه من الهزج . والواقع غير ذلك . فإن مثل تلك القراءة لا تكون ممكنة إلا في غياب القافية التي تعين نهاية الشطر فلا يعود من المقبول أن نقول « فعولن فا » وإنما ينتهي الشطر عند فعولن — القافية وذلك يقفل المجال أمامنا إقفالاً كاملاً فلا نستطيع تخطّي فعولن الهزجيّة ودمجها بالسبب الخفيف في أول تفعيلة الرمل (فا — علاتن) .

وإني لأحبّ أن أختم هذا الفصل بالاستشهاد ببند ثانٍ يثبت صحة خطة الوزن والقافية التي ذهبتُ إليها ، وهذا البند من شعر باقر بن السيد ابراهيم الحسيني (١١٧٧ — ١٢١٨ ﻫ) وهو يبدأه من الرمل على القاعدة فيقول :

إنما أسنى هدايا طفقت تخترق البيدْ (رمل)

وتفري شقق الصمّ الصياخيدْ (هزج)
بها القبّ المناجيدْ
شذاها عبَقَ القطرْ
وأزرى بشذى العطرْ
لقد قصّر عن إدراك معنى وصفه الفكرْ
من الخلّ الوفيّ المستهام المغرم الصبْ
الكئيب المدنف العاني الذي أنحله الحبْ
ولم يبلغ منى القلبْ
من الحب
معنّى واله يتّمه الوجدْ
وأضنى قلبَهُ الصدْ
فتىً ما زال مشغوفاً ومشغولاً بذكر الإلفِ
لم يألف لذيذ النوم من قَبلُ ومن بَعْدْ
على البعد لكم داعٍ
وللوصل مراعٍ (هزج ضربه فعولن)
وإلى الله التماساً بدعا الإخوان ساعي (رمل)
نائب عنكم خصوصاً عند قبرَيْ خازني علم رسول اللهِ
مولى الثقلين السيّدين السندين الكاظمين الأريحيّينِ
الهمامين الإمامين الجوادين (فاعلاتان)
من القوم الألى قد شرعوا الدين الحنيفيّ (هزج)
وسنّوا سبل النهج الحقيقيّ
ميامينُ هُداةُ (هزج ضربه فعولن)
وغطاريف سَراةُ (رمل)

ومغاوير كماةُ

بهم قد باهل المختار طه آل نجران (فاعلاتان)

وآتاهم إله العرش قدراً

لم ينلْهُ قبلهم إنس ولا جان (هزج)

كرام الخلق من خصّوا

بحسن الخُلْق أهل الصدق سبل الحقّ

أمن الخائف الجاني

غياث الواله العاني

مصابيح الدجى ، باب الرجا ، سفن النجا ، أهل الحجى

أرعى الورى جارا إذا ما الدهر جارا (فعولن)

لجناب الماجد المولى الذي طاولَ

أفلاك المعاني بمعانيه° (رمل فاعلاتان)

وسارت كمسير البدر في البر وفي البحر أياديه [1] (هزج)

أكتفي بهذا القدر وأرجو أن يكون هذا البند كافياً للردّ على من زعم من الباحثين أنني لا أجد دعماً للقاعدة التي وضعتها إلاّ بند ابن الخلفة ، فها هوذا بند باقر الحسيني يثبت أنّ البند يتألف من وزنين يتداخلان ولكل منهما ضربان اثنان . والواقع أن في البنود الكثيرة التي أوردها عبد الكريم الدجيلي يرحمه الله في كتابه أدلة كثيرة على قيام القانون الذي استخلصته للبند هذا مع أنني أقرّ بأن طائفة من البنود مضطربة الوزن ، وبعضها يقفز من الرمل إلى الهزج من دون تمهيد .

وأمّا من ذهب إلى أن هذه البنود من الهزج بزيادة سبب خفيف في أوّلها

---

١ (البند في الأدب العربي تاريخه ونصوصه) لعبد الكريم الدجيلي مطبعة المعارف (بغداد ١٩٥٩) ص ٤٤ .

فيمكن الردّ عليه بثلاث حجج دامغة :

١ ــ بأيّ حقّ نترك سبباً خفيفاً في أول كل بند فلا نزنه ؟ إن « المجادل » يسوّغ ذلك لكي يستطيع القول بأن الشطر الأول إنما هو من الهزج لا من الرمل . ووفق هذه الحجة لن يبقى في الشعر العربيّ بحر اسمه الرمل لأن علينا أن نترك السبب الخفيف في أوله دائماً وسرعان ما سيجد هذا « المجادل » أن أبيات صلاح عبد الصبور الجميلة التالية من الهزج حتماً :

كان لي يوماً إله وملاذي كان بيتُهْ

قال لي إن طريق الورد وعر فارتقيتُهْ

وتلفتّ ورائـــي وورائي ما وجدتُهْ

ثم أصغيتُ لصوت الريح تبكي فبكيته

إن علينا ــ وفق رأي هذا المجادل ــ أن نترك السبب الخفيف (كا) في أول المقطوعة فلا نزنه ، وبذلك تصبح الأبيات من وزن (الهزج) وننفض أيدينا من (الرمل) نهائياً فلا يعود له وجود في دولة الشعر .

٢ ــ بأيّ حق يدعونا هذا المجادل إلى أن نتخطى القافية مع أنها تختم الشطر وتعيّن الوزن لأن ما بعدها هو أول الشطر التالي ويكون حيناً من الرمل وحيناً من الهزج ؟ والواقع أن القافية تقضي على كل جدل فلماذا يريد المجادل أن نتجاوزها اعتباطاً ؟

٣ ــ الدليل الأخير على أن البند يقوم على وزنين أن طائفة من شعراء البند يقفزون من الرمل إلى الهزج دونما تمهيد وهذا يثبت إثباتاً لا جدال فيه أن شعراء البند كانوا شاعرين تمام الشعور بوجود وزنين . وقد جئت بمثال على هذا الانتقال المتكلف من وزن إلى وزن في أبيات حسين العشاريّ السابقة .

والواقع أن الذين يريدون أن يثبتوا القول بأن البند يقوم على وزن واحد هو الهزج طغاة مستبدون في نظر النقد الأدبي فهم يصيحون بنا صياحاً :

١ ـ اتركوا سبباً خفيفاً فلا تزنوه . كذلك حكمنا وليس لكم أن تسألونا عن السبب .

٢ ـ تخطوا القافية تخطياً تامّاً ولا تستدلوا بها على انتهاء الشطر . كذلك شئنا وليس لكم أن تعترضوا . والواقع أن هذا طغيان غريب . أكل دليل على رأينا نهمله ؟ وبأيّ حقّ يا سادة ؟

وأقول ختاماً إن شعراء البند منذ القرن الحادي عشر الهجريّ قد وقعوا في أخطاء عروضية غير قليلة تثبت أن ضعف السمع ليس مقتصراً علينا في هذا العصر ، وإنما للقرون السابقة نصيب منه . وفوق كل ذي علم عليم ، والذي لا يخطىء مطلقاً هو الله سبحانه .

الفَصْلُ الثّاني

قصيدة النثر

شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتباً تضم بين دفاتها نثراً طبيعياً مثل أي نثر آخر ، غير انها تكتب على أغلفتها كلمة (شعر) . ويفتح القارىء تلك الكتب متوهماً انه سيجد فيها قصائد مثل القصائد ، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير انه لا يجد من ذلك شيئاً وإنما يطالعه في الكتاب نثر اعتيادي مما يقرأ في كتب النثر . وسرعان ما يلاحظ ان الكتاب خلو من أي أثر للشعر ، فليس فيه لا بيت ولا شطر ، وإذن فلماذا كتبوا على الغلاف انه شعر ؟ تراهم يجهلون حدود الشعر ؟ أم انهم يحدثون بدعة لا مسوغ لها ؟ واذا كانوا يمتلكون المسوغ فلماذا لا يصدرون كتب النثر هذه بفذلكة يبينون فيها للقارىء الوجه الذي ساغ لهم به أن يصدروا كتاب نثر لا يختلف اثنان في أنه نثر ثم يكتبون عليه انه «شعر» ؟ لماذا لا يمنحون القارىء ، على الأقل ، فرصة يتخذ فيها موقفاً من هذه البدعة فإما أن

يرى وجه تسويغاتهم فيقرهم عليها أو أن يخالفهم فيرفضها ؟ وإنما الخطأ أن يمضي المرء فيسمى النثر شعراً دون أي تبرير وكأن ذلك أمر بديهي يتفق الناس كلهم عليه منذ أقدم العصور .

والحقيقة التي يعرفها المختصون والمتتبعون ، ان طائفة من أدباء لبنان يدعون اليوم الى تسمية النثر شعراً . وقد تبنت مجلة (شعر) هذه الدعوة وأحدثت حولها ضجيجاً مستمراً لم تكن فيه مصلحة لا للأدب العربي ولا للغة العربية ولا للأمة العربية نفسها . وكان مضمون هذه الدعوة ما جاء في مقال كتبته السيدة الأديبة خزامى صبري عن كتاب نثر فيه تأملات وخواطر لأديب لبناني ناشىء . قالت عن ذلك الكتاب :

(مجموعة شعرية لم تعتمد الوزن والقافية التقليديتين . وغالبية القرّاء في البلاد العربية لا تسمي ما جاء في هذه المجموعة شعراً باللفظ الصريح. ولكنها تدور حول الاسم فتقول انه (شعر منثور) أو (نثر فني) وهي مع ذلك تعجب به وتقبل على قراءته ، ليس على أساس انه نثر يعالج موضوعات أو يروي قصة أو حديثاً ، بل على أساس انه مادة شعرية . لكنها ترفض أن تمنحه اسم الشعر .

وهذا طبيعي ، من وجهة نظر تاريخية ، بالنسبة للقراء العاديين . أما النقد فيجب أن يكون أكثر جرأة – أن يسمي الأشياء بأسمائها الحقيقية . وأنا أعتبر هذا « النثر الشعري » شعراً)[١] .

وقبل أن نلخص مضمون كلام الكاتبة نحب أن نقتطف للقراء نموذجاً من خواطر محمد الماغوط مؤلف الكتاب الذي تتحدث عنه ، ليلاحظ القارىء انه نثر طبيعي كالنثر ،على الرغم من أن كاتبه ينثره مفرّقاً على أسطر

---

١ الكتاب المقصود هو كتاب (حزن في ضوء القمر » للأديب محمد الماغوط وفيه نثر اعتيادي لا أثر فيه للوزن أو القافية . وقد نشر تعليق خزامى صبري في مجلة شعر . بيروت . العدد ١١ صيف ١٩٥٩ .

كما لو انه كان شعراً حراً. ولسوف نكتب هذا النثر كما ينبغي أن يكتب النثر ، راجين أن يعذرنا كاتبه. قال الكاتب : (وهو يملك ذوقاً أدبياً جميلاً واصالة تسيء اليها الروح الأوروبية المصطنعة التي يدخلها قسراً على عباراته وخواطره) قال من خاطرة سماها (المسافر) :

(بلا أمل . بقلبي الذي يخفق كوردة حمراء صغيرة ، سأودع أشيائي الحزينة في ليلة ما : بقع الحبر وآثار الخمرة الباردة على المشمع اللزج ، وصمت الشهور الطويلة ، والناموس الذي يمص دمي هي أشيائي الحزينة ، وسأرحل عنها بعيداً بعيداً ، وراء المدينة الغارقة في مجاري السل والدخان بعيداً عن المرأة العاهرة التي تغسل ثيابي بماء النهر وآلاف العيون في الظلمة تحدق في ساقيها الهزيلين ، وسعالها البارد يأتي ذليلاً يائساً عبر النافذة المحطمة . والزقاق الملتوي كحبل من جثث العبيد) .

على هذا النمط جرت الخواطر في هذا الكتاب ، فيها صور غريبة وتخير للألفاظ وتلوين، غير انها مكتوبة نثراً اعتيادياً كالنثر في كل مكان وزمان . ولذلك يلوح غريباً ان دار مجلة شعر التي طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها ان تضع عنوان الكتاب على غلافه بهذا الشكل :

حزن في ضوء القمر

شعر

وكأن تسمية النثر شعراً مسألة بديهية مفروغ منها . ولعله لا يخفى على أصحاب الدار ان مئات القراء لا يملكون حاسة الوزن ليدركوا ان هذا نثر لا شعر حر،ومن ثم فقد كان عليها – على الأقل – أن تصدر الكتاب بمقدمة تضع فيها تبريراً يسوغ تسمية النثر شعراً ، فإن ذلك يمنح القارىء حريته ، فإما أن يقبل أو أن يرفض .

ومهما يكن من أمر فإن كلام خزامى صبري الذي اقتطفناه يتضمن ، في مفهوم النقد الموضوعي ، الحقائق التالية :

(أولاً) تميز خزامى صبري بين شيئين هما :

أ – الوزن التقليدي وهو الوزن مطلقاً .

ب – الوزن غير التقليدي وهو النثر .

(ثانياً) تقول خزامى صبري ان الشعر شيء لا صلة له بالوزن والقافية. وانما الوزن صفة عارضة يمكن أن يقوم الشعر من دونها، ولذلك يتحدث أصحاب هذه الدعوة باحتقار عن الشعر (الموزون)[1] وبذلك لا يكتفون برفع النثر الى جوار الشعر ومساواته به وانما يزيدون فيزدرون الموزون ويعطون لنثرهم الفضل كله . قال أحد دعاة هذه الفكرة الهجين[2] :

« ولذلك فإن شعر توفيق صائغ لا يخسر شيئاً باطّراحه شكل القصيدة التقليدي ، بل يحقق الطريقة الوحيدة التي تمكنه من قضيته »[3] .

هذه هي خلاصة دعوة مجلة (شعر) التي تصدر في بيروت بلغة عربية وروح أوروبية . وقد دعت اليها في عنف وأثارت حولها ضجيجاً متصلاً خلال السنين الماضية، وتطرف حاملو الدعوة فذهبوا الى أن المستقبل الأوحد انما هو لهذا (الوزن غير التقليدي) كما يسمّونه ، أو (الوزن غير الموزون) كما اقترحت عليهم ، على سبيل الدعابة ، أن يسمّوه . كتبت مجلة (شعر) ان شعراء معروفين يذهبون الى « أن المستقبل انما هو لهذا الشعر

---

١ اعتذر إلى القارىء عن قولي « شعر موزون » فليس هناك في رأيي شعر الا وهو موزون وإنما أتحدث بلغة البدعة .

٢ هو جبرا ابراهيم جبرا ، مجلة شعر العدد ١٥ .

٣ يشير جبرا ابراهيم جبرا بهذا إلى كتاب عنوانه « في جب الاسود » وهو كتاب نثر ويلاحظ أن توفيق صائغ مؤلف هذا الكتاب لم يكتب في حياته بيت شعر واحد فيما أعلم . ان كل ما يكتبه نثر مثل النثر . فلا ندري كيف يرضى جبرا ابراهيم جبرا أن نسميه « شعراً » .

الحديث الذي يبتعد في شكله ومضمونه عن الفترة السابقة وما قبلها »[1] .
وكتب جبرا ابراهيم جبرا ان السنين القادمة « سترى ولا شك تغلّب الشعر الحر » . ولنلاحظ انه أخذ ، دون مبالاة ، اصطلاحنا (الشعر الحر) الذي هو عنوان حركة عروضية تستند الى بحور الشعر العربي وتفعيلاتها ، أخذ اصطلاحنا هذا وألصقه بنثر اعتيادي له كل صفات النثر المتفق عليها ، وليس فيه أي شيء يخرجه عن النثر في المصطلح العربي. وليته على الأقل ترك اصطلاحنا ووضع غيره حرصاً على وضوح الاصطلاحات في أذهان جماهيرنا العربية المتعطشة للمعرفة . وانما سمينا شعرنا الجديد (بالشعر الحر) لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح فهو (شعر) لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه ، وهو (حر) لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في الشطر ، خالصاً من قيود العدد الثابت في شطر الخليل . فعلى أي وجه تريد دعوة النثر أن تسمي النثر شعراً ؟ وما هذه الفوضى في المصطلح والتفكير لدى الجيل الذي يقلّد أوروبا في كل شيء تاركاً تراث العرب الغني المكتنز ؟.

إن المضمون الواضح لهذه الحماسة من أصحاب الدعـوة هو ان النثر سائر ، في رأيهم ، الى أن يقتل الشعر ، وان دولة الوزن ستدول فيكتب شعراء الأمة العربية نثراً وننتهي من الوزن. وهكذا يذهب هؤلاء المتحمسون الخياليون الى ان الشعر شيء عتيق ينبغي أن يزول ويحل محله النثر ، على أن .. — انتبه أيهـا القارىء فإنهم يشترطون شروطاً — على أن يحتفظوا بالكلمات (شعر) و (شاعر) و (وزن) لأنهم يريدونها لتسمية النثر والناثر وما يكتب . وهذا يبدو لنا من أعجب المفارقات ، والحق يقال .

والأساس النفسي في هذه الدعوة ان هؤلاء الكتّاب الأفاضل ، الذين يحسنون إبداع نثر جميل أحياناً ، يزدرون ما يمتلكون من موهبة ويتطلعون

---

١ مجلة شعر . العدد ١٦ .

الى ما لا يملكون . انهـم ، باختصار ، لا يحترمون النثر ، وذلك هو أساس الإشكال الذي وقعوا فيه . انهم مهما أبدعوا من صور وأفكار في قالب نثري ، يحسّون انهم ما زالوا أقلّ إبداعاً من شاعر يخلق هذا الجمال نفسه ، ولكـن بكـلام موزون . ولذلك تراهم يعبّرون عن ازدرائهم لموهبتهم بإطلاق كلمة (شعر) على ما يكتبون وكانوا في السنين الخالية يقولون (شعر منثور) مشيرين بكلمة (منثور) على الأقل الى انه (نثر) فأصبحوا اليوم من الاستهانة بالمقاييس الموضوعية ، بحيث يجرؤون على أن يسمّوه شعراً على الاطلاق . لا بل انهم أصبحوا يحتقرون الشعر ويسمونه (تقليدياً) لكي يجعلوا الإبداع والتجديد قاصراً على نثرهم المبتكر ، فهو الشعر الأوحد برغم المقاييس كلها .

ولعله واضح ان دواء هذا الإشكال أن يمتلك هؤلاء الكتّاب الثقـة بالنثر . فمن قال لهم ان النثر وضيع أو انه لا يمنح قائله صفة الإبداع ؟ ولماذا يحسبون ان نثرهم لا يكتسب الإعجاب إلا اذا هو مسخ ذاته وسمّى نفسه (شعراً) ؟ ولنفرض اننا وافقناهم وسمّينا نثرهم شعراً ، فهل ترى الاسم يغيّر من حقيقته شيئاً ؟ أو يزيده تغيير الاسم شرفاً أو جمالاً ؟

والذي يعرفه الملايين ان كثيرين من كتّاب العربيـة قـد كتبوا النثر «الشعري» ولنا في العصر الحديث منهم طائفة مرموقة مثـل أديب العربية الفذ مصطفى صادق الرافعي والكاتب المرهف جبران خليل جبران وغيرهما كثير ، وليس ينقص من قيمة ما كتبوا انه نثر لا شعر . ولقـد كانوا يسمّون نثرهم نثراً دون أن يسيئوا اليه في شيء . وبعد فهل أجمل من القرآن في اللغة العربية ؟ والقرآن نثر لا شعر ، وفيه ، مع ذلك ، كل ما في الشعر من إيحائية وخيال وثّاب وصور معبّرة وألفاظ مختارة اختياراً معجزاً ، فهل ينقص من قيمة القرآن الجمالية انه نثر لا شعر ؟ وأي شعر في الدنيا أروع وأحب من هذا النثر القرآني البديع ؟

وخلاصة الرأي أن للنثر قيمته الذاتية التي تتميز عن قيمة الشعر ، ولا

يغني نثر عن شعر ولا شعر عن نثر ، لكل حقيقته ومعناه ومكانه. فلماذا جاء الناثر المعاصر ليزدري النثر ويحاول رفعه بتسميته شعراً ؟

هذا هو السؤال. ونحن نوجهه الى أنصار هذه الدعوة لعل له عندهم، من جواب .

وخلال ذلك، نحب أن نتفرغ لمناقشة هذه الدعوة وسوف تكون مناقشتنا في اتجاهين : أحدهما على أساس اللغة والآخر على أساس النقد الأدبي .

المناقشة اللغوية

تقع دعوة « قصيدة النثر » في خطأ كبير هو انها تطلق كلمة (شعر) على الشعر والنثر معاً ، فإذا نظم شاعر قصيدة من البحر المنسرح ذات شطرين وقافية موحدة ، كانت لديهم شعراً ، واذا كتب ناثر فقرة نثرية خالية من الوزن والقافية تمام الخلو كان ذلك ، في حسابهم، شعراً أيضاً . فلا فرق اذن بين الشعر والنثر لأنهما كليهما يسميان في عرفهم شعراً ، وعلى هذا يكون كتاب الرافعي (رسائل الأحزان) شعراً مثل معلقة امرىء القيس تماماً ، لا فرق بينهما . وما ذلك إلا لأن الدعوة لا تؤمن بوجود صلة بين الوزن والشعر فالكلام يكون شعراً سواء أكان موزوناً أم لم يكن . لا بل ان النثر – لديهم – أكثر شعرية من الشعر ، لأن وزن الشعر تقليدي كما سبق أن رأينا من أحكام خزامى صبري وجبرا ابراهيم جبرا.

وهكذا نجد أنصار هذه الدعوة يلغون الفرق بين الموزون وغير الموزون إلغاء تاماً، ومن ثم يحق لنا أن نسألهم: لماذا اذن ميزت لغات العالم كلها بين الشعر والنثر ؟ وما الفرق بين الشعر والنثر إن لم يكن الوزن هو العنصر المميز ؟

إن هذا يسوقنا الى أن نرجع بأذهاننا الى الأصل الفكري للتسميات اللغوية. ولسوف نلاحظ ان التسمية تقصد في الأصل تشخيص نواحي الخلاف بين الأشياء لا نواحي الشبه . فإذا قلنا « الليل والنهار » أو « الشعر والنثر »

فإن أحد الاسمين في كل فريق يشخص الناحية الكبرى التي يختلف بها عن قرينه . ان الليل والنهار يتشابهان في أنهما كليهما يحتويان، في المتوسط، على اثنتي عشرة ساعة ، كما ان الشعر والنثر يتشابهان في أن كلاً منهما يحتوي على عواطف انسانية وصور معبرة في المتوسط . غير أن قولنا الليل والنهار لا يثير في أذهاننا مسألة عدد الساعات هذه كما أن قولنا الشعر والنثر لا يثير لدينا مسألة المحتوى العاطفي والجمالي ، وانما تشخص التسميات الأربع خصائص أكبر من هذه وأوضح ، تشخص الظلام في الليل والضياء في النهار ، كما تشخص الوزن في الشعر وعدم الوزن في النثر . ومن ثم فإذا نحن سمينا كل كلام شعراً بمعزل عن فكرة الوزن، فسوف نكون كمن يسمي الحياة كلها نهاراً سواء أكان فيها ضياء أم لا . وانه لواضح انها تسمية مفتعلة . ان الليل ليل ، والنثر نثر . وواجبنا نحو اللغة والذهن الانساني أن نسميها ليلاً ونثراً دون أن ننتحل لها تسميات مضللة لا تشخص شيئاً . وما الذي نستفيده من تسمية النثر شعراً والليل نهاراً يا ترى ؟ أو ليس تشخيص الفروق أحسن من ذلك وأجدى ؟

ان اللغة ، التي هي محصول الذهن الانساني عبر عشرات القرون ، لا تضع الأسماء اعتباطاً ولا عبثاً ، وإنما هناك مفهوم فلسفي عام يكمن وراء كل تعريف وتسمية ، في كل لغة . تحاول اللغة أن تشخص الملامح البارزة وترمي بذلك الى تصنيف الأشياء تصنيفاً يسهل على العقل مهمة التفكير ، ويعطي الانسانية مجالاً للتعبير عن منطقها وفكرها . فما نكاد نلفظ كلمة النهار في أية لغة حتى يشرق الضوء في الذهن الانساني وتنبسط فكرة النور ، وما نكاد نلفظ كلمة الشعر حتى ترن في ذاكرة البشرية موسيقى الأوزان وقرقعة التفعيلات ورنين القوافي . واليوم جاءوا في عالمنا العربي ليلعبوا لا بالشعر وحسب وإنما باللغة أيضاً وبالفكر الانساني نفسه. ومنذ اليوم ينبغي لنا ، على رأيهم ، أن نسمي النثر شعراً والليل نهاراً لمجرد هوى طارىء في قلوب بعض أبناء الجيل الحائرين الذين لا يعرفون ما يفعلون بأنفسهم .

ولست أظنني أبالغ حين أحكم بأن هذه المحاولة تكاد تكون تحقيراً للذهن الانساني الذي يحب بطبعه تصنيف الأشياء وترتيبها . فإذا أطلقنا اسماً واحداً على شيئين مختلفين تمام الاختلاف فما وظيفة الذهن الانساني ؟ وإذن فلماذا لا نرتد الى فترات الجاهلية اللغوية ، يوم لم تكن هناك أسماء للأصناف ؟ وإنما التصنيف وتسمية الأصناف نتاج الحياة الفكرية للأمم ، كلما كانت الأمة أعرق في الفكر والحضارة ، كانت تفاصيل التسميات أكثر وأدق . وعلى هذا لا تكون تسمية النثر شعراً أكثر من نكسة فكرية وحضارية يرجع بها الفكر العربي الى الوراء قروناً كثيرة .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد وحسب ، وإنما نجد له جذوراً تمس الجانب الاجتماعي للغة . فلعلنا نستطيع أن نلاحظ كلنا أن تسميتنا للنثر « شعراً » هي ، في حقيقة الأمر ، كذبة لها كل ما للكذب من زيف وشناعة ، وعليها ، ان تجابه كل ما يجابهه الكذب من نتائج . والكذبة اللغوية لا تختلف عن الكذبة الأخلاقية إلا في المظهر . ان كل كذبة سائرة الى أن تنكشف أمام عيون الطبيعة الصادقة التي لا تنطق إلا بالحق وبالاستقامة. واللغة الانسانية، كل لغة ، هي الصدق في أنقى معانيه وأسماها . انها واقعية لأنها تسمي الأشياء بأسمائها الحقة، فلا تخون ولا تكذب ولا تزيف. وهكذا نجد الكرسي يسمى كرسياً لأن هذا الاسم يعطينا صفته في الأحوال كلها ولا يكذبنا قط . والنثر يسمى في اللغة نثراً لأن اسمه هذا يعطينا صفة النثر ، كما ان الشعر يسمى شعراً ليعطينا صفة الشعر . وهذا الصدق المطلق في اللغة يكسبها ثقتنا وإجلالنا . وهو ، أيضاً ، يحمينا نحن الذين نتكلم هذه اللغة من أن نكذب ، فنحن نشدها الينا ونلوذ بصدقها في ساعات الضيق . فإذا هوجم شاعر بأنه يكتب نثراً لا شعراً ، وجد أمامه هذه اللغة الصادقة ذات التعابير المحددة الصريحة المستعدة لحمايته فيلوذ بها ويقول لمن يتهمه ان انتاجه شعر لا نثر . وهو في هذه الحالة يستعمل رصيد « الشعرية » الذي تملكه لفظة (شعر) في اذهان الناس . وهم

ينسبون الى ما يكتب كل صفات الشعر فوراً بمجرد ان يقول لهم ذلك .
والحق ان لغتنا العربية لن تحمينا بعد اليوم . ذلك ان هنالك اليوم أناساً يكتبون النثر ويسمونه ، في جرأة عجيبة ، شعراً ، حتى فقدت كلمة شعر صراحتها ونصاعتها . ولسوف يتشكك الجمهور في أي شعر نقدمه له باسم (الشعر) لأن لفظ شعر قد تبلبل معناه واختلط وضاع . والواقع ان هذه الكذبة ، وكل كذبة مثلها ، خيانة للغة العربية وللعرب أنفسهم بالتالي . إن اللغة التي يستعملها أناس غير صادقين سرعان ما تتلوث بالكذب وتفسد . وعندما تكتشف الحياة ، أو الضمير اللغوي العام الكامن في النفس البشرية — ان كلمة (شاعر) قد أصبحت نعتاً للناثر ، فإنها ستضطر الى الشك في كلمة (شاعر) وكلمة (شعر) . فمها أكد الناس انهم ينظمون شعراً فلن يصدقهم أحد قبل التثبت الأكيد .

وما معنى هذه النتيجة ؟ معناها اننا لن نزيد على أن نخسر كلمة مهمة من كلمات اللغة فتموت كلمة (شعر) . ومن الطبيعي ألا يعني ذلك ان الشعر نفسه سيموت . فلو زالت الكلمة من القاموس العربي لبقي الناس ينظمون الشعر مع ذلك . فإنما اللغة رموز تذهب وتجيء . وأما الحقائق التي تكمن وراء تلك الرموز فإنها لا تموت على الاطلاق . إن الحقيقة لا تزيف مهما تلاعبنا باسمها . بلى نستطيع أن نزيف كلمة ناصعة بأن نطلقها على ما لا تمثله في الأصل ، ولكننا بذلك سنقتل الكلمة نفسها ، وأما الحقيقة فسوف تبقى ناصعة . وسرعان ما ستجد تلك الحقيقة لنفسها اسماً آخر جديداً فيه النصاعة اللازمة . وبهذا تخلد الحقيقة وتسقط الكلمة .

ولسوف يجد دعاة « قصيدة النثر » أنفسهم حيث بدأوا ، فلقد استحال معنى كلمة (شعر) الى التعبير عن النثر كما أرادوا ، غير ان الشعر وجد لنفسه اسماً آخر صادقاً ينص على الوزن الذي حاولوا قتله . ولسوف يبقى الناثرون حيث كانوا مع الناثرين .

المناقشة على أساس النقد الأدبي

يبدو لنا ان دعوة النثر ، في أحكامها على الشعر ، تستند الى تعريف له يضع الإلحاح كله على المحتوى أو (المضمون) . فالشعر ، في نظر أصحاب هذه الدعوة ليس إلا معاني من صنف معين ، فيها خيال وعاطفة وصور ، وسواء بعد ذلك أن يكون موزوناً أو غير موزون ، لأن الوزن، في رأيهم ، ليس شرطاً في الشعر . وعلى هـذا الأساس يكون للشعر في نظرهم عنصر واحد هو المضمون . فإذا أردنا أن نستخلص للشعر تعريفاً مشتقاً من آرائهم هذه قلنا انه « تجمع معان جميلة موحية فيها الاحساس والصور » .

ومن الواضح ان مفهومهم هذا للشعر يقف في الطريق الأقصى المواجه للتعريف العربي القديم الذي كان يحدد الشعر بأنه «الكلام الموزون المقفى» وهو تعريف يجعل الوزن الأساس الأعظم للشعر دون اعتراف بالمضمون. والحقيقة ان كلا التعريفين قاصر ناقص : التعريف الجديد يهمل الشكل والتعريف القديم يهمل المضمون . فكأن هؤلاء المعاصرين أرادوا تصحيح مفهوم غالط قـديم فوقعوا في مفهوم غالط جديد . ولا يخفى علينا ان غلط التعريف الجديد أشد وأكبر من غلط تعريف أسلافنا .

وأما اذا أردنا أن نرجع الى صوت الواقع في أنفسنا ، وأن نحكم عقولنا فلسوف ننتهي الى أن للشعر ركنين ضروريين لا بد منهما في كل شعر وهما :

١ - النظم الجيد (الشكل) أو (الوزن) .

٢ - المحتوى الجميـل الموحي ، المتموج بالظلال الخافتة والاشعاع الغامض الذي تنتشي له النفس دون أن تشخص سر النشوة .

وانه لمن المؤسف ان كلمة « نظم » قد أصبحت تزدرى في عصرنا وكأنها إهانة يُسب بها الشاعر . والواقع انها كلمة جليلة، لا بد لكل شاعر من أن يملك ناصيتها . ذلك ان الشاعر المبدع لا بد أن ينطوي على ناظم

متمكن بارع وإلا لم يكن شاعراً. والنظم هو المرحلة الأولى في كل شعر. واما ان هناك أناساً ينظمون شعراً موزوناً يخلو من عبقرية الابداع ورعشة الموسيقى فإن ذلك لا يهين كلمة «النظم».ان كل شاعر ناظم بالضرورة، وليس كل ناظم شاعراً، وذلك لأن الشعر أعم من النظم، فهو يحتويه دون أن يقتصر عليه. وواقع الأمر ان الناس، بالنسبة للشعر ثلاثة :

١ – إنسان يتذوق الشعر ويطرب له إلا انه لا يميز الموزون من المختل وقد يمر على غلط عروضي فلا يدركه.ومن هذا الصنف كثير من الناس.

٢ – إنسان ينظم الموزون نظماً متقناً جارياً على قواعد العروض، دون أن تنبض منظوماته بالجمال أو تتفجر بدفء الابداع. وهذا هو الناظم.

٣ – إنسان يحسن النظم ويتقنه حتى ليوجع النشاز سمعه وروحه وهو فوق ذلك يمتلك موهبة تفجير الموسيقى والسحر فيما ينظم. وهذا هو الشاعر. وهو في هذا الباب في المرتبة الأولى من أصناف الناس.

والذي لا ريب فيه ان الناظمين أناس ذوو موهبة وان لم تكن موهبتهم كاملة، ولذلك ينبغي لنا أن نحترم موهبتهم، وان نثني عليهم بما يستحقون. نقول هذا ونحن نرى الاتجاه لدى طائفة من الشعراء اليوم الى احتقار الناظمين والتشنيع عليهم. وإنما الحق أن ينظر هؤلاء الشعراء الى أنفسهم ليكملوا ما ينقصهم من عدة الناظم ومقدرته. فما قيمة شعر جميل الصور ولكن أوزانه تتعثر بالسقطات؟ ان الناظم الذي يحسن النظم أجدر بإعجابنا، لو أنصفنا،من شاعر لا يحسن النظم. ذلك ان الأول، بصفة كونه ناظماً، قد استكمل عدة فنه حين اتقن النظم وضبط أصوله. واما الشاعر فإنه، وهو يجهل قواعد النظم، انما يفتقد جزءاً مهماً من عدة الشاعر، لأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها

شعراً ، فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور وعواطف، لا بل ان الصور والعواطف لا تصبح شعرية ، بالمعنى الحق ، إلا إذا لمستهـا أصابع الموسيقى ، ونبض في عروقها الوزن .

هذا مجمل رأينا ، والواضح ان أنصار (قصيدة النثر) يخالفوننا فيه. وإنما الوزن ، في عرفهم ، مجرد شكل خارجي عارضٍ اصطلح الأقدمون عليه ، فلو حذفناه وكتبنا الشعر من دونه لأنقذنا شعرنا من التقليد وجئنا بشيء طريف .

واننا لنحب أن نسألهم ، على ذلك ، سؤالاً لعل له عندهم جواباً: ترى اذا استطاع ناثر وشاعر أن يعبرا ، كل بأسلوبه الشخصي ، عن عين الكمية من الصور والعواطف والأخيلة ، فأيهما سيهز السامعين هزاً أشدّ ؟ أيهما سيبعث فيهم مقداراً من النشوة أكبر،والى أيهما سيستجيب الذوق الانساني استجابة أرهف وأحرّ ؟ أما في رأينا فإن الجواب واضح وبديهي . ان الموزون الطافح بالصور والأخيلة والعواطف سيملك قلوبنا ويهزنا ويثيرنا أكثر من النثري الطافح بنفس المقدار من الجزئيات . وذلك لأن عنصراً جمالياً جديداً قد أضيف اليه هو الموسيقى والايقاع .

والسبب المنطقي في فضيلة الوزن ، هو انه ، بطبعه ، يزيد الصور حدة ، ويعمق المشاعر ويلهب الأخيلة . لا بل انه يعطي الشاعر نفسه ، خلال عملية النظم نشوة تجعلـه يتدفق بالصور الحارة والتعابير المبتكـرة الملهمة . ان الـوزن هزة كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة . وهو لا يعطي الشعر الايقـاع وحسب وانما يجعل كل نبرة فيـه أعمق وأكثر إثارة وفتنة . ولذلك كان الشعر مؤثراً بحيث كان القدماء يعدونه ضرباً من السحر يسيطر به الشاعر على الجماهير . وقديماً كان الشعر قرين أصحاب الرؤى والكهان وحتى الأنبياء الى درجة جعلت القرآن الكريم يـبرىء الرسول في الآية « وما علمناه الشعر وما ينبغي له » .

ولا ريب في أن النثر ، بافتقاره لهذه الموسيقى المؤثرة ، يفقد خاصية يتفوق بها الشعر عليه في إثارة المشاعر ولمس القلوب . ولذلك كان النثر ، في الغالب ، قرين البحث العلمي والدراسة الموضوعية ، حتى أصبحنا نصف الشعر الذي لا يطربنا بأنه « نثري » . والحقيقة التي لا مفر لنا من مواجهتها ان الناثر ، مهما جهد في خلق نثر تحتشد فيه الصور والمعاني ، يبقى قاصراً في اللحاق بشاعر يبدع ذلك الجمال نفسه ولكن بكلام موزون. فالوزن في يد الشاعر قمقم سحري يرش منه الألوان والصور على الأبيات المنغومة،وهيهات للناثر أن يستطيع ذلك بنثره . أترى دعاة قصيدة النثر ينكرون ان خواطر محمد الماغوط التي اخترناها تكون أجمل لو نظمت شعراً لا نثراً ؟ نقول ذلك لا لننتقص من تلك الخواطر وإنما لمجرد انها كتبت نثراً وتطاولت الى أن تسمي نفسها شعراً . وإنما النشوة والموسيقى والدفء من مصاحبات الوزن ، فمن رغب فيها فليكن شاعراً وليعرف كيف يرقرق معانيه في قصائد متدفقة . وبعد ، فليس يعيب النثر انه ليس شعراً ، وان الموسيقى ملازمة للشعر لا له . ان تلك هي طبيعة الأشياء وكل لما خلق له .

وفي وسعنا ، ختاماً ، أن نلخص تعريف الشعر انه ليس عاطفة وحسب ، وانما هو عاطفة ووزنها وموسيقاها . وعلى ذلك فإن قدرة الناثرين على حشد العواطف والصور في نثرهم لا يقرب ما يكتبون من الشعر أي تقريب . وانما جمال ما يكتبون مرتبط بكونه نثراً ، ولن يكون شعراً إلا اذا نجحوا في صياغته شعراً . وتلك موهبة الشاعر دون الناثر ، وهو أمر يترك النثر خارجاً مهما قالوا ومهما جهدوا .

وأحب أن أذكر أصحاب الدعوة أخيراً بأنهم ، بعد كل ما قالوا وكتبوا وضجّوا ، ما زالوا هم أنفسهم مضطرين الى التمييز بين الشعر والنثر . وهذه خزامى صبري نفسها ، في فقرتها التي اقتبسناها ، تتحدث عما تسميه (وزناً تقليدياً) ـ تقصد الشعر ـ ووزناً غير تقليدي ـ تقصد

النثر . فلا نراها فعلت أكثر من استبدال الكلمتـين العربيتين الدالتين : (شعر ونثر) باصطلاحات معقدة جديدة فيها عموم وغموض . وهل حقاً ان قولهم (وزن تقليدي) أحسن من قولنا (شعر) ؟ أم ترى قولهم (وزن غير تقليدي) يصلح اسماً للنثر ؟ ولماذا اضطروا الى التمييز بـين الاثنين ؟ والواقع الذي لا جدال فيه ، انهم إذا لم يعترفـوا بأن الشعر شعر ، والنثر نثر ،فلا بد أن يعترفوا بأن بينهما فرقاً واضحاً. وهذا يدحر كل مناقشة قد يوردونها . إن هناك شيئاً اسمه الوزن ،وهو يفرض عليهم نفسه مهما تجاهلوه .



القِسمُ الثاني



البَابُ الأوّل

في فنّ الشِعر

- هيكل القصيدة
- أساليب التكرار ودلالته



الفَصلُ الأوّل

هيكل القصيدة

اذا كانت مفاهيم النقد الأدبي الحديث ترفض التمييز بين شيئين مثل (المضمون) و (الصورة) في الشعر ، وتأبى إلا أن تعدّهما شيئاً واحداً لا يمكن تجزئته الى اثنين ، فإننا في بحثنا هذا مضطرون — ولو ظاهرياً — الى أن نعود الى المفهوم القديم فنجزىء القصيدة الى عناصرها الخارجية ، لندرس العلاقات الخفية التي تربط بعض هذه العناصر ببعضها حتى تجعل منها ذلك النسيج الحيّ المتكامل الذي هو القصيدة . ولعلنا نحتاج الى أن نذهب أبعد حتّى من النظرة الدارجة فلا نكتفي بالتمييز بين المضمون والصورة ، وانما نميز أيضاً بين الصورة الوزنية الموسيقية التي تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات ، والصورة البنائية التي تستند الى موضوع القصيدة . ومن دون هذا التمييز المبدئي الذي نريده في بداية بحثنا هذا لن نستطيع أن نشخص الأسس النظرية التي يطيعها الشاعر — غير واع — وهو ينظم قصيدته .

وهكذا نجدنا نبدأ بتكسير القصيدة الى عناصرها الرئيسية التي لا تزيد، في نظرنا ، على أربعة :

١ – الموضوع ، وهو المادة الخام التي تقدمها القصيدة .
٢ – الهيكل ، وهو الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع .
٣ – التفاصيل ، وهي الأساليب التعبيرية التي يملأ بها الشاعر الفجوات في أضلع الهيكل .
٤ – الوزن ، وهو الشكل الموسيقيّ الذي يختاره الشاعر لعرض الهيكل .

وسوف يلوح لنا ، كلما أمعنا في دراسة هذه العناصر مجزأة ، ان بينها ترابطاً خفياً لا يمكن فصمه ، وان القصيدة ليست إلا هي كلها مجموعة. ومع اننا سنحرص على أن نقول كلمة عابرة عن الموضوع والتفاصيل والوزن ، إلا ان هذا البحث مكرّس لدراسة الهيكل وحده ، والحق انه أهم عناصر القضيدة ، فهو العمود الذي ترتكز اليه العناصر الأخرى كلها.

الموضوع

أما الموضوع فهو ، من وجهة نظر الفن ، أتفه عناصر القصيدة ، لأنه ، في ذاته ، قاصر عن أن يصنع قصيدة ، مهما تناول من شؤون الحياة . انه مجرد موضوع خام ، فليست فيه خصائص تدل الشاعر على طريقة يعالجه بها . وانما هو أشبه بطينة في يد نحات ، يستطيع أن يصنع منها ما يشاء . إن القصيدة ليست كامنة في الموضوع ، وان كان هذا لا ينفي ان من الممكن أن نصوغ ، من أي موضوع ، عدداً لا نهاية له من القصائد . وهذا يجعل من الضروري أن نقرّر ان الموضوع شيء غير القصيدة ولا دخل له في تكوينها .

إن نظرتنا هذه الى الموضوع تجعل الدعوة الاجتّماعية – أو دعوة الالتزام – التي تضج بها الصحافة منذ سنين – دعوة غير منطقية بالنسبة

للشعر . ذلك انها تطالب بتحديد ما لا صلة له بالقصيدة، وهو الموضوع، وبذلك تقحم علــى الشعر عنصراً غريباً عنه . والواقع ان قيام القصيدة على موضوع اجتماعي شيء لا غبار عليه إطلاقاً ، بشرط الاّ نعـدّ هذه الاجتماعية فضيلة فنّية مميزة تعطي الموضوع شعرية خاصة غير عادية .

وإنما يصبح الموضوع مهمــاً ، ويستحق الالتفات ، في اللحظة التّي يقرر فيها الشاعر أن يختاره لقصيدته ، فهو إذ ذاك يوجه الهيكل ويمشي معه . وأول شرط في الموضوع أن يكون واضحاً محدداً ، لا كموضوعات تلك القصائد التّي تدور وتدور فلا يخرج منها القارىء بطائل . ومن هذا الصنف تلك القصائد التّي يكون موضوعها عاماً يشمل جوانب واسعـة لا حدود لها من الأفكار والتصورات وهو صنف يتخلص منه الشاعر عندما يضع له عناوين عامة مثل (خواطر) أو (تأملات) أو (رباعيات) ونحــو هذا . مثل هذه القصائد تستند ، في واقع الأمر ، الى عقيدة واهمة من الشاعر في ان الموضوع وحده يكفي لإنشاء قصيدة ، وما دامت القصيدة تعالج أفكاراً مفيدة ذات طلاوة فهي تبرّر وجودها تبريراً تامـاً . وليس هذا مقبولاً من وجهة نظر الشعر . وإنما ينبغي أن تكون القصيدة موحدة، مبنية ، لا ان تمتلىء بمادة تكفي لإنشاء عشرين قصيدة .

وخلاصة ما يمكن أن نقول في الموضوع ان القصيـدة ليست موضوعاً وحسب وإنما هي موضوع مبنيّ في هيكل .

الهيكل الجيد وصفاته

لا ريب في ان الهيكل هو أهم عناصر القصيدة وأكثرها تأثيراً فيها . ووظيفته الكبرى أن يوحدها ويمنعها من الانتشار والانفلات ويلمّها داخل حاشية متميزة . ولا بدّ من الاشارة الى ان الموضوع الواحد لا يفترض هيكلاً معيناً وانما يحتمل أن يصاغ في مئات من الهياكل بحسب اتجــاه

الشاعر وقدرته الفنية والتعبيرية . ومهما يكن فلا بد لكل هيكل جيّد من أن يمتلك أربع صفات عامة هي التّماسك والصلابة والكفاءة والتعادل[1] .

أما التّماسك فنقصد بـه أن تكون النسب بين القيم العاطفية والفكرية متوازنة متناسقة ، فلا يتناول الشاعر لفتة في الاطار ويفصّلها تفصيلاً يجعل اللفتة التالية تبدو ضئيلة القيمة أو خارجة عن نطاق الاطار . ومثال هذا الخروج على التّماسك قصيدة لبدر شاكر السيّاب عنوانها «حفار القبور»[2] تقع في أربعة مشاهد واضحة كان ينبغي أن ينال كل منها من عناية الشاعر ما يساوي عنايته بغيره ، ولكن الشاعر ، لسبب ما ، تلكأ طويلاً في المشهد الأول وحلل نفسية الحفّار في بطء شديد . ثم تقدم في عجلة ، الى المشاهد الثلاثة الباقية فأجهز عليها في غير عناية . ذلك مع ان القصيدة لم تبلغ قمتها العاطفية ومن ثم قمتها الدراماتيكية ، إلا في المشهد الرابع . وهذا كله قد أخل بتماسك الهيكل وضعضعه فتفكك وأساء الى هذه القصيدة التي تمتاز بما فيها من صور وانفعالات وحركة ملموسة يحسّها القارىء عبر المشاهد المتلاحقة .

وثاني صفات الهيكل الجيد ، الصلابة . ونقصد بها ان يكون هيكل القصيدة العام متميزاً عن التفاصيل التي يستعملها الشاعر للتلوين العاطفيّ والتمثيل الفكري . وتكبر قيمة هذه الصفة في الهيكل الهرميّ كما سيأتي. والتشبيهات والأحاسيس ينبغي أن تكون تفاصيل سياقية عارضة يحرص الشاعر على كبح جماحها بحيث لا تضيع فيها حدود الخط الأساسي في الهيكل . ويتضمن هذا ان الصور والعواطف ينبغي الاّ تزيد عمّا يحتاج اليه الهيكل ، فقد ثبت في حالات عديدة ان هذه الزيادة المعرقلة تفقد

---

١ اصطلاحات وضعتها أنا . ولا بد من الوضع إذا نحن أردنا أن نبني أسساً ثابتة لنقد عربي حديث يرتكز إلى انتاجنا وحياتنا الفكرية المعاصرة .

٢ حفار القبور . مطبعة الزهراء . بغداد ١٩٥٢ .

القصيدة كثيراً من قيمتها الجمالية . ومن نماذج الاطار الرخو الذي لا يملك مزية الصلابة قصيدة محمود حسن اسماعيل (انتظار)[1] التي ضاع إطارها العام في كثير من الصور الجميلة والتفاصيل ، وقد تصيّدها الشاعر تصيداً ناسياً الخطة العامة لقصيدته حتى طغت على الهيكل وطمست معالمه .

أما الكفاءة فنعني بها أن يحتوي الهيكل على كل ما يحتاج اليه لتكوين وحدة كاملة تتضمن في داخلها تفاصيلها الضرورية جميعاً دون أن يحتاج قارئها الى معلومات خارجية تساعده على الفهم . ويتضمن هذا معنيين :

أولهما ، ان لغة القصيدة تكوّن عنصراً أساسياً في كفاءة الهيكل ، فهي أداته الوحيدة ، ولذلك ينبغي أن تحتوي على كل ما تحتاج اليه لكي تكون مفهومة ، وهذا هو السبب في نفورنا اليوم من استعمال الألفاظ القاموسية غير المألوفة في لغة العصر . ذلك ان هذا يحتفظ بجزء من معنى القصيدة في خارجها ، في القاموس . وهذا ، في صميمه ، يتعارض مع التعبير ومع لحظة الإبداع عند الشاعر .

وثانيهما ، ان التفاصيل ونعني بها التشبيهات والاستعارات والصور — التي يستعملها الشاعر في القصيدة ينبغي أن تكون واضحة في حدود القصيدة ، لا أن تكون قيمتها ذاتية بحيث تأتي أهميتها من مجرد تعلق ذكريات الشاعر الشخصية بها . وإنما ينبغي أن يعتمد المعنى الكامل للقصيدة على القصيدة نفسها لا على شيء في نفس الشاعر . ولعلّ معترضاً أن يحتج علينا لأننا نستبعد عن سياق القصيدة كل ما له قيمة ذاتية عند الشاعر . وجوابنا على ذلك اننا لا نمانع في أن يدخل الشاعر ما يشاء من تفاصيله الشخصية الأثيرة لديه ، ولكن على أن يمنح هذه التفاصيل قيمة فنية تنبع من الهيكل نفسه . والقانون في هذا ان على الشاعر أن يحترس من الخلط بين ما له

---

[1] ديوان « أين المفر » القاهرة ١٩٤٧ .

قيمة في القصيدة وما له قيمة في نفسه . فللقصيدة عالمها الخاص المنفصل عن عالم الشاعر . انها كيان حيّ ينعزل عن مبدعه منذ اللحظة الأولى التي يخط فيها على الورق . وذلك هو الذي يجعل الشاعر مضطراً الى أن يكف عن اعتبار تجاربه كافية في ذاتها لابداع قصائد ، فالشعر لا يعترف بأية قيم عاطفية أو جمالية في خارجه ، ولا بدّ لمن يريد أن يتغنى بمكان يحبه أو شخص يعزه أن يجعل هذا الشخص وذلك المكان حبيباً في داخل القصيدة نفسها بمختلف وسائل الفن المشروعة .

ولا بد لنا أن نشير هنا الى فشل تلك المحاولات التي يلجأ اليها الشعراء حين يضيفون الى قصائدهم حواشي وشروحاً عن تاريخ الأماكن التي يتغنون بها في قصيدة ما ، فليس أبعد عن روح الشعر من مثل هذا . وذلك ، ولا ريب ، يجعل أكداساً كثيرة من الشعر الوطني الذي ينظم اليوم عاطلاً من القيمة الفنية ، لأن الشاعر يعتمد فيه على المعرفة السابقة التي يملكها الجمهور المعاصر عن الأشخاص والأماكن والأحداث ، فلا تكون قصيدته إلا هامشاً أو تعليقاً على الأشياء، دون أن تملك في ذاتها المستلزمات الكافية لقصيدة حول تلك الأشياء. وأما حين ستتطور حياتنا وتصبح تلك الأحداث معلومات تاريخية لا يحتاج اليها جمهور عربي متأخر ، فإن نقص تلك القصائد سيظهر وسيفقدها مكانتها الفنية . ولذلك ينبغي للشاعر أن يتطلع الى قصيدته وينسى الجمهور . فإنما التعبير المكتمل إرضاء للحسّ الفنيّ المتعطش في نفس الشاعر مهما كان الجمهور قانعاً ومستعداً للمسامحة ومدّ يد المساعدة . والقصيدة التي تحوجنا الى أن نقرأ عنها حاشية أو شرحاً نثرياً ليست قصيدة جيدة ، ولعلها — من وجهة نظر الفن — فشل يعترف به الشاعر نفسه حين يرضى أن يضع لقصيدته حواشي وهوامش .

وأما التعادل ، الذي هو آخر صفات الهيكل الجيد فنقصد به حصول التوازن بين مختلف جهات الهيكل وقيام نسبة منطقية بين النقطة العليا فيه والنقطة الختامية . وانما يحصل التعادل على أساس خاتمة القصيدة ، حيث

يقوم توازن خفي ثابت بينها وبين سياق القصيدة . فإذا كانت القصيدة تتناول موضوعاً ساكناً كالنهر مثلاً فتصفه كما يلوح للشاعر في لحظة معينة، جاءت القصيدة تعاقب صور وانفعالات وأفكار متتالية ذات قيمة متساوية. وفي هذه الحالة تكون خاتمة القصيدة أقوى من سائرها حيث يقوم نوع من التعارض الخفي بين البيت الأخير وبقية الأبيات . أما حين تتناول القصيدة حادثاً (أو امتداداً زمنياً ، بكلمة أخرى) فإن الحركة تأتي من تعاقب الزمن الذي يستغرقه الحادث ويمرّ عبر القصيدة أمامنا . وفي هذه الحالة تكون الخاتمة متميزة عن سائر القصيدة بأن توقف هذه الحركة عند نقطة منطقية . وهي حالة يقوم فيها التعارض بين الحركة الزمنية في القصيدة والسكون في ختامها .

ومن الأساليب التي قد يختم بها الشاعر قصيدته ما يقوم على أساس الايقاع والموسيقى كأن تكون القصيدة ذات مقطوعات متساوية الطول رباعية أو أكثر ، فيجعل المقطوعة الأخيرة ذات طول مختلف . والقصر أكثر تأثيراً في هذه الحالة ، ومنه قصيدة جميلة لمحمود حسن اسماعيل عنوانها (فاتني مع النهر)[1] ختم فيها قصيدته ببيتين ، بعد مقطوعات أطول بكثير ، فكانت خاتمة مؤثرة من أجمل ما يقرأ للشعر من خواتم . وهذا هو المقطع الثالث منها والخاتمة :

سألته : يا ابن الأسى رحمة   فالنَوْحُ لا يُطْرب سمع الصباحْ
فجرُكَ رفراف السنا والمنى   فوقك طير عبقريّ الجناحْ
ما لك لا تُلْهم غير الأسى   ولا تغنّي غير نار الجراح ؟
فقال : يوماً ، ستلاقي هنا   عذراءَ من حور السماء الملاحْ
تبحث عني ، فأجبْها مضى   صَبّك في الدنيا شريدَ النواحْ

---

[1] نشرت في مجلة الرسالة . المجلد الأول . السنة السابعة ص ٨٣ .

انت التي أسلمته زورقاً في لجة الدنيا لهوج الرياح
فمرّ كالنسيان بي وانطوى صباحه عني شقياً وراح

•

فاتني ، سرّ الهوى سابحٌ في نور عينيكِ فلا تسألي
في زهوة المرج شذى نائم أخشى عليه يقْظةِ المنجلِ

ولعلّ في وسعنا أن نستخلص قانوناً عاماً يشمل الحالات التي يستعملها الشاعر في اختتام قصيدته،ومضمون القانون ان القصيدة تميل الى الانتهاء إذا استطاع الشاعر أن يحدث تعارضاً واضحاً بين السياق والخاتمة . فإذا كان السياق هادئاً جعل الخاتمة جهورية مجلجلة وإذا كان السياق متحركاً مال بالخاتمة الى السكون وهكذا . واحسبنا لا نحتاج الى ان نقول ان الشاعر الحق ، كل شاعر ، يعرف هذا القانون بفطرته الفنّية فلا يحتاج الى أن يتعلمه أو يفكر فيه وهو ينظم . وقد نظم الشعراء في العصور كلها قصائد ذات خواتم ناجحة ، دون أن يحتاجوا الى أن أجيء اليوم لأستخلص لهم هذه القاعدة . ولكن مهمّة النقد تبقى مع ذلك قائمة ، والعالم مملوء دائماً بالنظامين ومحترفي الشعر ، وهؤلاء قلما يعرفون متى ينبغي أن يسكتوا . والمشاهد اليوم ان مئات من القصائد التي تنشرها الصحف تنقصها لمسة الختام وهي تترك في النفس أثراً يشبه العطش . ذلك انها تثير في أنفسنا توتراً ثم تتركنا لمخالبه دون أن تزيله أو تنهيه .

والحقيقة ان قراءتنا للقصيدة ليست أقلّ من معاناة فعلية للتجربة التي مرّ بها الشاعر ، فإذا لم يحسن الشاعر أن يختمها ذلك الختام الطبيعي كان يخوننا ويلعب بنا ولو دون أن يقصد . وهو في ذلك كمن يسير بنا خطوة خطوة في طريق صاعد المفروض انه يؤدي بنا الى غاية ، حتى إذا بلغنا نصف الطريق تركنا ونكص راجعاً . ان القصيدة غير الكاملة

إساءة الى القارىء وإيلام لا يبرره شيء ، والشاعر ، بهذا المعنى، مسؤول عن جماعة القرّاء الذين يلقون اليه قياد أنفسهم ، يزرع فيهـا أفكاره ومشاعره فأقلّ ما عليه أن يخرجهم من التوتر العاطفيّ الذي يوقعهم فيه. وبذلك تكتمل الفعّالية التي يمرّ بها الشاعر والقارىء، يداً بيد، عبر القصيدة.

ثلاثة أصناف من الهياكل

لم تزل هناك ملاحظات عن الملامح العامة للهيكل ، غير انني أوثر أن يرد ذكرها عبر دراستنا التالية لأصناف الهيكل ، لكي نتحاشى التكرار . ولقد استخلصت من مراجعة مئات من القصائد العربية قديمها وحديثها أن هيكل القصيدة يقوم على ثلاثة أصناف عامة لكـل منها خصائص مميزة ثابتة . ولقد رأيت أن أطلق على هذه الأصناف أسماء ، تسهيلاً لمهمة النقد الأدبيّ والبلاغة فكانت كما يلي :

١ ــ الهيكل المسطح وهو الذي يخلو من الحركة والزمن .

٢ ــ الهيكل الهرمي وهو الذي يستند الى الحركة والزمن .

٣ ــ الهيكل الذهني وهو الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن .

ولسوف يتضح سبب اختياري لهذه التسميات حين ندرس هذه الهياكل بالتفصيل .

أ ــ الهيكل المسطح

أبسط تعريف لقصائد هذا الهيكل انها تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن ، وانما ينظر اليها الشاعر في لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجيّ في تلك اللحظة وما يتركه من أثر في نفسه. مثال ذلك أن تدور

القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت على هذه الموصوفات ، ولا تغييرات جدّت عليها خلال زمن ما ، وانما ترسمها كما كانت في تلك اللحظة التي رآها الشاعر فيها : جامدة ثابتة في المكان. وفي وسعنا أن نقول ان نظرة الهيكل المسطح هي نظرة ذات ثلاثة أبعاد ، على حدّ تعبير الرياضيين ينقصها البعد الرابع الذي تنشأ عنه الحركة الزمنية. على ان القصيدة التي تخلو من الحركة بشكلها الزمنيّ لا تستطيع أن تستغني عن شكل آخر من أشكال الحركة يعوّض لها ويبني كيانها. ومن ثم فإن شاعر الهيكل المسطح يلجأ عادة الى أساليب أخرى يخلق بها الحركة فيسدّ الفراغ . وهو يصل الى ذلك التعويض باستعمال الصور والتشبيهات والعواطف ، وبذلك يمدّ الموضوع الساكن بلون ما من ألوان الحركة . وهكذا نجد ان الشاعر – حين يجد بين يديه موضوعاً جامداً مغلّفاً بلحظة واحدة من لحظات الزمن – يلجأ الى التفجر عاطفياً ويحيط موضوعه بشحنة مشاعر قوية تعطي القصيدة نوعاً من الحبكة المعوّضة . ومن هذا التعويض نشأ الشعر الغنائي الذي اغتنى به الأدب القديم . انها حالة يؤدي فيها سكون الاطار وتسطحه الى الارتكاز على محور القصيدة أو الموصوف فيها ، وحوله يجمع الشاعر سلسلة من الأفكار والعواطف والصور .

ولكي نمثل لهذا الهيكل المسطح نستشهد بقصيدة لنزار قباني عنوانها (شباك)[1] :

حيّيت يا شباكها الملفوف بالبنفسج
أصبحت ديراً للشحارير ومأوى العوسج
لسورك الرحيم أسراب السنونو تلتجي
يا جنّة على السحاب غضّة التأرّج

---

[1] أنت لي ، الطبعة الأولى (دمشق ١٩٥٠) ص ٣٢ .

يا ضاحك الأستار ذات اللين والترجرج
يا راية للحب لم تخطـر ببال منسج
أنا لديك، هل تعي همسي وحدو هودجي
بي لهفة تحصد أصباغ الستار الأهوج
الا انفتحت لي فإن الشمس في توهّج
هل أقرع البلّور دون حلمها المموّج
أم أسبق الشمس الى غطائها المضرّج
أردّه عـلى ذراع طفلـة التبرّج
وأجمع الشعر الذي مات من التموّج
يحرسك العبير يا شباكهـا البنفسجي

ان الشباك ، في هذه القصيدة الجميلة ، ساكن ، وقد وقف الشاعر أمامه في لحظة معيّنة ، ذات صباح وراح يصفه ، وقد جاء الامتداد على حساب أفكار الشاعر وتخيّلاته عما وراء الشباك من أصباغ الستائر ولـين قماشها وشعر الفتاة النائمة ونحو ذلك . ان تعاقب هـذه التصورات غير مرتبط ارتباطاً عضوياً،وانما تقف كل صورة معزولة عن الصور الأخرى حتى لنستطيع ، إذا أردنا ، أن نقدّم بيتاً على بيت وان نحذف بيتاً هنا وبيتاً هناك دون أن تنقص القصيدة نقصاً مخلاً . وذلك يرجع الى كون الهيكل مسطحاً . انه يتركب من جزئيات مرصوصة لا من وحدة كاملة مشدودة . ولو أردنا أن نضع هـذا المضمون في صيغة أخرى لقلنا ان القصيدة مستوية ، سائبة ، غير مشدودة ذلك الشدّ المحكم الذي نجـده في القصائد التي تصف أحداثاً . انها قصيدة تقوم على خليط من الأبيات الجميلة ، كل بيت فيها منفصل عمّا حوله ، قائم بذاته . ومن مجموعة الأبيات لا تنشأ فكرة عامة غير الفكرة التي وردت في كل بيـت ، ولا يصعد الشعور الى قمّـة . ان العاطفة في القصيدة موزعة بالتساوي عـلى الأبيات ، كل بيت،يصف لمسة شعورية جديدة ، والاحساس لا يتكاثف

في موضع دون موضع . كما ان القوى لا تتجمع لتلتقي في ذروة متشابكة وإنما تجري عناصر الموضوع مستقلة مجزّأة كما يجري جـدول في أرض منبسطة لا تعلو ولا تنخفض ولا تتخللها غابات كثيفة معرقلة . ولهـذا نستطيع أن نحذف ما نشاء من أبيات ونقدم ونؤخر دونما حرج .

على ان أبرز خاصّية لقصائد الهيكل المسطح انها مملوءة بالفجوات ، فمن السهل ان نضيف اليها ما شئنا من الأبيات دون أن نفقدها وحـدة أو نسيء الى رابطة فيها . وهذا لأنها في الأصل أشبه بأرض فضاء ممتدة لا بداية لها ولا نهاية ، ولا تختلف جهة فيها عن جهـة ، ان في وسع الشاعر أن يوصلها الى ما شاء من الأبيات ، والشرط الوحيد أن يشدّها شدّاً ما ويحدث فيها رابطة ولو شكلية . ولعل خير رابطة يلجأ اليهـا الشاعر في القصيدة المسطحة هي استعمال القافية الموحدة ، كما يصنع نزار قباني في شعره دائماً . وذلك لأن هذه القافية تصبح أشبه بسياج متـين يشدّ الأبيات المفككة في داخله.والقافية الموحدة عظيمة القوة في القصيدة فهي تلمّها وتمنعها من الانفلات منعاً صارماً . ولعل هذا هو السبب في ان أغلب الشعر العربـي كان مسطحاً . فقد كانت القافية الموحـدة من القوة بحيث أغنت الشاعر عن التماس هيكل معقد يقوم الترابط فيه عـلى ما هو أعمق من القافية الموحدة .

وبسبب هذا التفكك الطبيعيّ في القصائد المسطحة تحتاج القصيـدة الى خاتمة شامخة تكون هي الأخرى أشبه بسياج عـال يحدّ البقعة الصغيرة الممتدّة وينهيها . إن ترك القصيدة المسطحة غير كاملة يضجـر القارىء المرهف ويشعره بأنه لم يخرج بشيء ، وهذا لأنه يوحي بأن الامتداد لا ينتهي ، والذهن الانسانيّ لا يستريح الى الامتداد المطلق ويفضل أن ينتهي كل شيء نهاية ما . والواقع ان خاتمة القصيدة تخرجنا من هـذا التمادي غير المريح ، ومن هذا الاستواء ، وتشعرنا بأن التيه قد انتهى الى حدود ما . وما دامت القصيدة المسطحة ـ بطبعها مستوية ، تتساوى فيها القيم

الشعورية والفكرية للأبيات ، فإن الخاتمة ينبغي أن تكون جهورية مجلجلة قاطعة بحيث تبرز على سائر الأبيات وتشعرنا بالانتهاء . ومعنى الجهورية أن يحتوي البيت الأخير على حكم قاطع قوي أو عبارة بتّارة تصلح لاختتام القصيدة . ومن ذلك ، الدعاء اللطيف الذي ختم به نزار قباني قصيدته ، فقد ألقاه بلهجة قاطعة وكأنه عبر به عن أعمق أعماق إحساسه نحو الشباك. ومهما يكن فإن البيت الأخير ينبغي أن يكون بارزاً مثيراً ليختم القصيدة .

وختام ما ينبغي ان نقوله حول الهيكل المسطح انه لا يتيح فرصاً لقصيدة طويلة . ذلك ان الامتداد المنبسط يضايق ، والأوصاف المتتالية تصبح مملّة متعبة حين لا تتخللها ذروة عاطفية تثير حماسة القارىء وذلك هو السبب في الرتابة التي نلمسها في بعض قصائد أنور العطار وهي لا تخلو من أبيات مفردة جميلة،غير أن طولها واستواء المستوى العاطفي والتعبيري في الأبيات كلها يجعل النغم ممطوطاً دون داع . وخير وسيلة للنجاة من مثل هذا المزلق أن تكون القصائد المسطحة قصيرة ، وتلك لفتة أدركها نزار قباني بفطرته، فهي تكاد تكون القانون في شعره كله، لا يخرج عليه إلا حين ينظم قصيدة هرميّة الهيكل مثل القصيدة الرائعة الجمال « طوق الياسمين »[1] .

القوى الحركية في القصيدة

رأينا ونحن ندرس « الهيكل المسطح » ان الموضوع الساكن لا يستطيع أن يمد قصيدة بكيان غني مقبول ، وانه ينبغي، في الغالب ، ان يقوم على عناصر أخرى خارجية كالعواطف والصور لتنجح القصيدة ، والواقع ان هذه الشحنة من الصور والمشاعر التي يلتمسها الهيكل الساكن إنما هي،

---

[1] ديوان قصائد من نزار قباني . بيروت ١٩٥٦

في حقيقة الأمر ، صورة من صور الحركة يحاول بها الشاعر – وهـو غير واعٍ – أن يدخل عنصر الحركة الى هيكله لينقذه من الجمود .

ان كلّ قصيدة جيدة لا بدّ أن تحتوي على عنصر الحركة على صورة ما ، وإلا كانت قصيدة رديئة . والشاعر يدرك هذا بإحساسه ويحاول ، غير واعٍ ، أن يضفي هذا العنصر على قصيدته من احدى جهاتها . فإذا كانت نقطة الارتكاز في القصيدة ساكنة كشباك نزار قباني ، امتد الهيكل عاطفياً وصورياً ، وكأن الشاعر – وهو يرى موضوعه ساكناً – يدرك انه لا يستطيع أن يصوغ من سكونه شيئاً نابضاً بالحياة ، مـا لم يضف اليه امتداداً من نوع ما ، فيبدأ بالأقرب وهو الصور والمشاعر التي توسع نقطة الارتكاز وتجعل نطاقها أكبر وأكثف .

ولو راجعنا قصيدة « شباك » لرأينا ان هذا الشباك – وهو ساكن – قد اكتسب امتدادات رائعة الحسن بما أضفاه عليه الشاعر من نعـوت . انه يتسع عندما يصفه الشاعر بأنه « ملفوف بالبنفسج » ويتسع ثانية عندما يسمّيه الشاعر « ديراً للشحارير » وهي صورة تمنح الذهن فرصة لتخيل مجموعة من الشحارير تتطاير وتحط عند الشباك .. وبذلك اتسع افق الشباك مكانياً حتى شمل المنطقة التي تحيط به ،وسرعان ما تتدخل « الستائر » التي تمدّ الشباك الى داخل الغرفة وتصله بكل ما فيها من حياة ، وهكذا نرى الشاعر قد جعل الشباك ينبض بالحركة ووصله بأعمق أعماق الحياة المتدفقة حوله .

ب – الهيكل الهرمي

الفرق الأساسي بين قصائد هذا الهيكل ، وقصائد الهيكل المسطح ، ان الشاعر هنا يمنح الأشياء بعدها الرابع . بدلاً من أن توصف الأشياء وهي ساكنة،ذات ثلاثة أبعاد ، في لحظة واحدة من لحظاتها – كما في الصور –

يبدو وكأن الشاعر قد تجرد من الزمن فراح الماضي والحاضر والمستقبل تبدو له كلها واحداً ، ومن خلالها يبدو الموصوف متحركاً ، متغيراً ، مؤثراً فيما حوله متأثراً به . وهو عين ما يحدث في الحياة الواقعية حين تسمح للزمن أن يمرّ على الأشياء . فما من شيء إلا ويتحرك ويتغير وتحول عليه الأحوال .

ومن هذا يبدو ان نقطة الارتكاز في القصائد الهرمية لا بدّ أن تتضمن «فعلاً» أو «حادثة» لا مجرد شيء جامد يحتلّ حيّزاً من المكان وحسب . وفي نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمرّ الزمن. فالأشخاص مثلاً يتبدلون وتتقلب عليهم الأحداث بحيث نجدهم في أول القصيدة يختلفون عنهم في آخرها على وجه ما . والأشياء تتغير قيمتها ومدلولاتها وأماكنها . والزمن ينصرم : فإذا بدأت القصيدة في طفولة بطلها انتهت وهو شيخ ، وان رأيناه ، في بدايتها ، صباح الثلاثاء ختمت القصيدة وهو قد عانى متاعب الأربعاء ، وهكذا. وخلال ذلك تتغير المشاعر فتمتدّ وتضيق وتتسع كما يرسم لها الشاعر ، ولذلك يغلب أن نجد فوارق عاطفية وزمنية بين بداية القصيدة ونهايتها . وذلك ما يميز الهيكل الهرميّ عن سواه.

وفي مثل هذه القصائد ، قصائد « الفعل » و « الحادثة » التي تتميز عن قصائد « الأشياء » نجد ان الأحداث تميل الى أن تتكاثف في مكان من القصيدة دون مكان . فهي تبدأ عادة هادئة العواطف ، غير ثائرة ، والأشخاص يتحركون بتؤدة ، وكأن الشاعر يمرّ بفترة « العرض » التي يمرّ بها القصّاص ، وهمّه الأول أن يقدم أطراف الموضوع لقارئه . ثم تأتي لحظة تندفع خلالها المشاعر والأحداث الى قمة شعورية ، «قمة الهرم» فتتجمع القوى التي بدأت فعلها في المرحلة السابقة تجمعاً عنيفاً وتبلغ القصيدة أعلى مراتب التوتر ويحسّ القارىء انه ازاء مشكلة فنية انسانية . وسرعان ما تبدأ النهاية بعد ذلك حين يبدأ الشاعر بفكّ المشكلة وحل العقدة وتشتيت القوى المتجمعة .

ولا بدّ لنا أن نلاحظ هنا ان خاتمة القصائد الهرمية ، تمتلك قابلية الانتهاء بسكون . وهو أمر غير ممكن في قصائد الهياكل المسطحة حيث ينبغي أن تكون الخاتمة جهورية على شيء من العلوّ ، وكأن هذه «الجهارة» نوع من الحركة التي تجيء بعد السكون الطويل فتوحي بالانتهاء .

نموذج للهيكل الهرمي

تصلح قصيدة علي محمود طه (التمثال)[1] أن تكون نموذجاً ممتازاً للهيكل الهرميّ لما تحتوي عليه من بناء مكتمل وصور جميلة ورموز وعاطفة . انها تكاد تكون أجمل وأكمل قصيدة نظمها هذا الشاعر على الاطلاق ، وهي بلا ريب قمة من قمم الشعر العربي الحديث كله . ولذلك سنقف عندها وقفة تحليلية متريثة لندرس ما فيها من أصالة وقوة بناء وجمال . يقول الشاعر في تقديم قصيدته انها « قصة الأمل الانساني » وهو بهذا يخبر القارىء ان «التمثال» ليس حقيقياً ، وانما هو رمز للأمل الذي بناه الشاعر ، أو تبنيه الانسانية كلها ، فما يلبث الزمن حتّى يحطمه تحطيماً . على أن هذا التعريف لا يضيف الى القصيدة شيئاً ، فلو لم يصرّح به الشاعر لما فقدت القصيدة أي شيء ، سواء أكان هذا التمثال هو الحبّ أم الفن أم الجمال أم السعادة ، كانت القصيدة كاملة . وذلك لأن نقطة الارتكاز هنا هي التمثال وما يحدث لهذا التمثال متضمن في داخل الهيكل ، بحيث تكون القصيدة كاملة حتّى ولو كان التمثال تمثالاً حقيقياً . المهم هو ان الزمن قد تعاقب على هذا التمثال في القصيدة ، من الليل ، الى الضحى ، الى آلاف الليالي والأضاحي ابتداء من شباب الشاعر حتّى شيخوخته . ولقد وصلت هذه الحركة الزمانية تمثال الشاعر

---

[1] ديوان ليالي الملاح التائه ، لعلي محمود طه . القاهرة .

بالحياة كلها فكأنه عاد ينبض نبضاً .

والقصيدة تبدأ في شباب الشاعر فنراه يمضي كل صباح ليصطاد غرائب البرّ والبحر ، فلا يعود إلا مع المساء حاملاً صيده ليلقيه « على قدمي » تمثاله . وهو ، في نشوة هذا الشباب المتفجر بالحيوية ، يصعد الى النجوم ويهبط الى أعماق البحر ، ويجوب البراري ، ويقتحم الضحى في آسيا وافريقيا ، ويجوب عصور التاريخ . كل ذلك بحثاً عن الحلي التي يريد أن يتوّج بها تمثاله الجميل . ولكن القصيدة لا تنتهي إلا بعد أن يشيب الشاعر فلا يعود يقوى على دفع عادية العواصف والسيول عن تمثاله ، ويصبح لا مفرّ له من أن يقف جامداً مغلوباً ليراه يتحطم وتجرفه الأمواج . وبهذا نجد الزمن قد تحرّك خلال أبيات القصيدة حركة سريعة مدهشة افتنّ الشاعر في أساليب تصويرها وإبرازها . وسوف ندرس فيما يلي القصيدة بالتفصيل لنلاحظ وسائل الشاعر في صياغتها وبنائها .

لنلاحظ أولاً الحركة في الأبيات الافتتاحية في القصيدة :

أقبل الليل واتخذت طريقي لكَ
والنجم مؤنسي ورفيقي
وتوارى النهار
خلف ستار شفقيّ من الغمام رقيقِ
مدّ طير المساء فيه جناحاً
كشراع في لجّة من عقيق

نلاحظ أولاً الحركة في الفعل «أقبل» وفي ما توحيه عبارة « واتخذت طريقي لك » حيث نرى الشاعر يسير في طريقه نحو التمثال . ويؤكد الشاعر هذه الصورة بقوله « توارى النهار » فالفعل « توارى » بطبعه ممطوط ، فيه بطء وانسحاب متريث ، وتلك خاصية الأفعال المقيسة على

«تفاعل» مثل تلاشى وتهادى وتمادى ، فهي توحي بحركة مرتخية متمهلة. ومن المؤكد ان الشاعر لو استعمل كلمة (غاب) في مكان (توارى) لما استطاع أن يعطي هذا الأثر .

وينتقل المشهد الغروبـيّ الى الليل الكامل فنرى الشاعر قد انتهى من اجتياز الطريق وبلغ موضع التمثال وراح يخاطبه :

أيهذا التمثال ، ها أنذا جئت لألقاك ،
في السكون العميق
حاملاً من غرائب البرّ والبحر ،
ومن كل محدث وعريق
ذاك صيدي الذي أعود به ليلاً
وأمضي اليه عند الشروق

وأبرز ما يلفت النظر هنا عبارة « أعود بـه ليلاً » التي كان الفعل فيها مضارعاً ، وهو أول مضارع استعمله الشاعر ، بعد سلسلة الأفعال الماضية « أقبل ، توارى ، مدّ ، جئت » .

والسبب في استعمال المضارع هنا ان الشاعر يريد أن يوحي بالاستمرارية في حركة هذه « العودة » . فهو يخرج كـل صبـاح ويعود كل مساء ليصطاد الكنوز ويلقيها على قدمي تمثاله . وفائدة هذه الاستمرارية انهـا تَمُدُّ الزمن وتطيله حتى يشيب الشاعر في القسم الثانـي من القصيدة ، وهي فترة عانى الشاعر كثيراً قبل أن يبلغها كما يتضح من الأبيات التالية يخاطب بها الشاعر تمثاله :

بيدي هذه جبلتُكَ، من قلبي
ومن رونق الشباب الأنيق
كلما شمتُ بارقاً من جمال

طرتُ في اثره أشقّ طريقي
شهد النجم كم أخذت من الروعة عنه
ومن صفاء البريق
شهد الطير كم سكبت أغانيه
على مسمعيك سكب الرحيق
شهد الكرم كم عصرت جناه
وملأت الكؤوس من ابريقي
شهد البرّ ما تركت من الغار
على معطف الربيع الوريق
شهد البحر
لم ادع فيه من درّ جدير بمفرقيك خليق

إن هذه الأبيات تقدم حركة واسعة ، لا في الزمان وحسب ، ولكن في المكان أيضاً،في عرض العالم وطوله : الى النجوم لاقتباس بريقها وروعتها والى الكروم لملء الكؤوس بالعصير لشفتيه ، والى البحر اصطياداً للؤلؤ والمرجان وكل ما يليق بمفرقه . ومما لا شك فيه ان هذه الحركة المكانية قد استغرقت زماناً طويلاً ، وقد قصد الشاعر أن يرينا كيف استنزف شبابه وسعادته في تنميق تمثاله وتزيينه ومنحه العمق والجمال . وقد أفادت كلمة « كم » إذ أوحت بتعدد « الحدث » مما يقتضي زماناً أطول وأبطأ . ثم تأتي ، بعد ذلك ، الطبيعة بغاباتها وجبالها ووديانها وممالكها وقاراتهـا وتواريخها فيمضي الشاعر يلفها حول تمثاله العجيب :

ولقد حيّر الطبيعة اسرائي لها
كلّ ليلة وطروقي
واقتحامي الضحى عليها

كراعٍ أسيويّ أو صائد افريقي
أو إله مجنح يتراءى
في خيالات شاعر اغريقي

في هذه الأبيات نجد الشاعر ما زال يذرع العالم والزمن من أجل تمثاله، وقد استعمل لفظي « الاسراء » و « الطروق » وهما فعلان يدلان على الزمن . وجعل الشاعر إسراءه « كل ليلة » وجعل اقتحامه الضحى تارة على صورة راعٍ من رعاة آسيا وتارة على صورة صياد من افريقيا ، ثم رجع بالزمن الى الوراء أكثر من عشرين قرناً فاتخذ هيئة شاعر إغريقي تتراءى له خيالات الآلهة القدماء .

الى هنا انتهى الشاعر من مرحلة « العرض » فأحاط القارىء بظروف تجربته الانسانية . وقد رأينا ان العاطفة كانت متكافئة في الأبيات فلم تتركز في مكان خاصّ ، وإنما تحركت في الزمن في خطوات دائبة مستمرة متشابهة في سرعتها وسعتها . وكان المقصد في كل بيت أن يضفي الشاعر صورة جديدة من جهده ومتاعبه ، في خلق هذا التمثال وتزيينه وتخليده . وفجأة يبدأ الشعور بالتعقد والاندفاع نحو قمّة عاطفيّة يوحي بها جوّ القصيدة وكأنه ينذر بعاصفة رهيبة . وتظهر بوادر هذا في خطاب يوجهه الشاعر المجهد الى « الطبيعة » :

قلت : لا تعجبي ! فما أنا إلاّ
شبح لجّ في الخفاء الوثيق
أنا ، يا أمّ ، صانع الأمل الضاحك
في صورة الغد المرموق
صغته صوغ خالق يعشق الفنّ
ويسمو لكل معنى دقيق

وتنظرته حياة ،
فأعياني دبيبُ الحياة في مخلوقي
كلّ يوم أقولُ : في الغد . لكن
لستُ ألقاه في غد بالمفيق
ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

الفعل « تنظّر » اكثف من الفعل « انتظر » ويوحي بفترة انتظار أطول وأمرّ . وهذه هي حالة الشاعر الذي أضاع عمره في صنع تمثاله الفذ أملاً بأن تدبّ فيه الحياة ، وقد طال به انتظاره ، وعبث به الأمل ، وبدأ يثقل عليه . وقد راحت طلائع اليأس الأخير تلوح اذ اقترب الشاعر من الشيخوخة . ولذلك يبعث صرخته الدامية :

ضاع عمري ... وما بلغت طريقي ..

ولا بد لنا أن ننتبه الى الفرق الواضح في كثافة الشعور بين الأبيات الثلاثة الأولى ، والثلاثة الأخيرة ، ففي وسعنا أن نجزم بأنه أكثف في الأخيرة . إلا اننا لو أردنا الدقة لقلنا ان هذه الكثافة تزداد بنسبة شبه ثابتة كلما تقدمنا في الأبيات . ففي البيت الأول يصف الشاعر نفسه بأنه شبح وثيق الخفاء وهذا يكاد يخلو من الانفعال وكأن الشاعر يحسّ ان عليه أن يقدم نفسه لأمّه الطبيعة بهدوء . إلا انه في البيت الثاني يبدأ بتفصيل أمره قائلاً انه « صانع الأمل الضاحك » ويعرّضه هذا الى بداية الانفعال فيصرخ في البيت الثالث :

صغته صوغ خالق يعشق الفنّ
ويسمو لكل معنىً دقيق

وفي هذا أول بوادر الشكوى ، فهو يذكّر الطبيعة بأنه قد « جهد »

في خلق تمثاله كما يجهد فنان أصيل . ولهذا التذكير دلالته النفسية الّتي تنذر عما بعدها . وسرعان ما يشتدّ انفعال الشاعـر فيبرز بوضوح في الأبيات الثلاثة التالية حيث يشكو طول انتظاره وعدم دبيب الحياة في ذلك التمثال، ويبلغ الشعور درجة المرارة في قوله :

كل يوم أقول : في الغد
لكن لست ألقاهُ في غدٍ بالمُفيق
ويصل الى درجة اليأس حين ينادي :
ضاع عمري ، وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذابٍ وضيقٍ

وبعد هذه الصرخة اليائسة تبدأ « قمـــة » القصيدة فيتّركز الشعور في مشهد العاصفة الّتي يرمز بها الشاعر الى فترة الشيخوخة في حياة الفنان . وسنكتفي هنا بنسخ الأبيات الّتي تنوب عنا في الحديث عن نفسها :

معبدي ، معبدي ، دجا الليل إلا
رعشة الضوء في السراج الخفوق
زأرت حولك العواصفُ لما
قهقه الرعد لالتّماع البروق
لطمت في الدجى نوافذَكَ الصُمّ
ودقّت بكل سيلٍ دفوق
يا لتمثالي الجميل احتواه
ساربُ الماء كالشهيد الغريق
لم أعدْ ذلك القويّ فأحميه
من الويل والبلاء المحيق
ليلّي ، ليلّي ، جنيت من الآثام

حتى حُمّلت ما لم تطيقي
فاطربي واشربي صبابة كأسٍ
خمرها سال من صميم عروقي

هنا تبلغ المأساة قمّتها ، فبعد أن شاركنا الشاعر في صنع تمثاله وجُبنا معه العالم لتزيينه ، وقفنا معه نشهد تحطمه ، في سورة العاصفة الرهيبة ، وانجرافه في تيارات الماء الساربة . وتنبعث صرخة «الخالق» المدحور أحدّ وأمرّ من أية صرخة سابقة :

لم أعد ذلك القويّ فأحميه
من الويل والبلاء المحيق

ونحسّ اننا هنا بإزاء القمّة نفسها ، وقد تجمعت قوى الشعور والحياة لتخلق هذه القمة ، فلا بدّ أن تبــدأ القوى بالانخفاض بعدها . ويجيء البيتان التاليان مصداقاً، فالفنان قد استسلم وانهزم وهو يدعو ليلته المخيفة الى أن تسكر من دمه .

وتسرع القوى العاطفية بعد ذلك الى الانحلال والتشتت ، وتبدأ النهاية، وقد أتمها الشاعر في سبعة أبيات بديعة الجمال :

مرّ نور الضحى على آدميّ مطرقٍ
في اختلاجة المصعوق
في يديه حطامة الأمل الذاهب
في ميعة الصبا المومق
واجماً ، أطبق الأسى شفتيه
غير صوتٍ ، عبر الحياة ، طليق
صاح بالشمس : لا يَرُعْك عذابي
فاسكبي النارَ في دمي وأريقي

نارك المشتهاة أندى على القلب
وأحنى من الفؤاد الشفيق
فخذي الجسم حفنة من رماد
وخذي الروح شعلة من حريق
جنّ قلبي فما يرى دمه القاني
على خنجر القضاء الرقيق

ان هذا المشهد يمتلك كل خصائص النهاية الجيدة لهيكل هرمي، فبعد الحركة العنيفة التي دار بنا الشاعر خلالها في رحاب القرون ومجاهل العالم، وبعد مشهد العاصفة الجنونيـــة وهي تزأر وتلطم النوافذ وتتدفق سيولهـــا محطمة مدمرة جارفة ، بعد تلك الحركة وهذه الضجة ، يهدأ كل شيء فجــأة ، ويطلع الضحى .. وفي الضوء يبرز المشهد الأليم فنرى الشاعر مختلجاً ، مصعوقاً ، واجماً ، صامتاً ، وبين يديه بقايا تمثاله المحطم . وتتلاشى القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تخبو في آخر تأوهات الفنان وهو يتوسل الى الشمس أن تسكب نارها في دمه دونما رأفة ولا شفقة .

هذا التلاشي والوجوم والصمت هو عنصر السكون في خاتمة هذه القصيدة الحركية الفذّة ذات الهيكل الهرميّ المحكم .

ولا بد لنا ، قبل أن ننتهي من دراسة الهيكل في هذه القصيدة ، أن نشير الى أسلوب لفظي استعمله الشاعر في ربط القصيدة وشدّها الى بعضها داخل اطار ، ذلك ان القصيدة تقع في قسمين رئيسيين ، ينتهي أولهـــما بهذا البيت :

ضاع عمري وما بلغت طريقي
وشكا القلب من عذاب وضيق

وما بعده هو القسم الثاني . ولو دققنا النظر لوجدنا ان الشاعر قـــد

استعمل في القسم الأول لفظتين كررهما في القسم الثاني ، وهما « الليل » و « الضحى » . وقد كان هذا التكرار نافعاً في المقارنـــة بين حالتين : ففي القسم الأول كان الليل هو الوقت الذي يلتقي فيه الشاعر بتمثاله ، منتصراً ، حاملاً اليه غرائب البر والبحر . وكان الضحى مغلوباً، فالشاعر – كما يخبرنا – « يقتحم الضحى ». أما في القسم الثاني فقد انعكست الحالة انعكاساً مؤلماً فما يكاد الليل يهبط حتى تزأر العاصفة وتلطم النوافذ وتحطم التمثال . ونسمع الشاعر المدحور ينادي صارخاً :

ليلتي ، ليلتي ، جنيت من الآثام
حتى حملت ما لم تطيقي
فاطربي . واشربي صبابة كأس
خمرها سال من صميم عروقي

أما « الضحى » فهو هذه المرة، يمرّ على إنسان محطم انقطعت علاقته بذلك « المقتحم » القديم الغلاّب بزهوه وشبابه وانتصاره . وهكذا استعان الشاعر بالليل والضحى في خلق هذا التضادّ الفنيّ الذي يسّر المقارنـــة وكشّف جو القصيدة وأحكم بناءها .

وقد جاءت في هذه القصيدة صور أخرى من المقارنة غير المباشرة ، فالشاعر في القسم الأول ، قد سمّى نفسه « خالقاً » . أما في القسم الثاني فهو ليس إلا « آدمياً » وقد ساعد ذلك في تكثيف الجو النفسي لهـــذه القصيدة الرائعة .

ج – الهيكل الذهني

رأينا ان هيكل القصيدة ليس إلا الاسلوب الذي يدخل به الشاعر الحركة في قصيدته فعندما كان الهيكل مسطحاً والارتكاز ساكنـــاً عوّض الشاعر

بالعواطف والصور عن هذا السكون. وعندما كان الهيكل هرمياً والارتكاز متحركاً لم يحتج الشاعر الى أي تعويض . ونحـــن الآن بإزاء النوع الثالث الذي سنسمّيه بالاطار الذهنيّ . ونحن نعزله عن النوعين الآخرين لأنـــه يقدم عنصر الحركة على أسلوب فكري . فبدلاً من أن يستغرق التحرّك زماناً ، كما في قصيدة « التمثال » نجد الحركة لا تستغرق أي زمن لأنها حركة في الذهن يقصد بها بناء هيكل فكري لا وصف حدث يستغـرق زماناً . وأكثر ما ينجح هذا الهيكل في القصائد التي تحتوي على فكـــرة يناقشها الشاعر بالأمثلة المتلاحقة . وهذا نوع من الشعـــر يكثر في شعر شعراء المهجر جبران ونعيمة وأبـي ماضي .

ونموذج هذا الهيكل قصيدة العنقاء[1] لايليا أبـي ماضي . وقد رمز الشاعر بالعنقاء الى السعادة – كما يلوح – ومن ثم بقي يسأل عنها ويبحث لعله يعثر عليها . التمسها أولاً في الطبيعة ، ثم في القصور ، ثم في الزهد ، ثم في الأحلام ، ولكنه لم يصادفها . وبعد فوات الأوان أدرك انها كانت معه طوال الوقت وهو لا يدري . وتتجلى الحركة الذهنية في الانتقال من الطبيعة الى القصور ، الى الزهد ، وهكذا . ذلك ان هذه ليست حركة في الزمن ، ولا هي حركة في المكان . وانما قصد الشاعر أن يوازن بين مختلف منابع السعادة موازنة ذهنية فيمرّ بكل منها ويستعرض الامكانيات لينتهي الى ان السعادة انما تنبع من نفس الانسان لا من خارجها. وهكذا نرى ان التتابع الزمنيّ ليس مقصوداً هنا ، والدليل اننا نستطيع أن نقدم البحث في الأحلام،على البحث في القصور أو الصوامع دون أن تضطرب القصيدة أو يتغير مدلولها العام . وهذا ما لا يمكن أن نصنعه في قصيدة (التمثال) حيث كان الإلحاح على التسلسل الزماني جزءاً ضرورياً من كيان القصيدة ومدلولها . ولذلك نميّز بين الهيكلين هذا التمييز التام : فالهيكل

---

[1] الجداول ، لايليا أبـي ماضي .

الهرميّ يدخل الزمن في كيان القصيدة، في حين لا يحتاج الهيكل الذهنيّ الى أن يحيا في زمان .

مثال عليه : ومع ذلك فالهيكل الذهني ليس ساكناً وانما هو هيكل حركيّ ، ينتقل فيه الذهن من فكرة الى فكرة خارج حدود الزمن . لنأخذ مثلاً قصيدة « أنت وأنا »[1] لأمجد الطرابلسي وهي نموذج جيد للهيكل الذهني، يقول الشاعر :

أما رأيتِ الليلة الحالكه
تجلو دجاها البرقةُ الساطعه
والطفلة المشرقة الضاحكه
تحزنها لعبتُها الضائعه
فإني الليلةُ يا برقتي
واني الطفلة يا لعبتي
يا فرحتي أنتِ ويا دمعتي
ان تجدي الناسك في ديره
تهزه نغمة أرغنّه
والفاجر العربيد في سكره
ترعشهُ النظرة من دنّه
فاني الناسك يا نغمتي
واني السكران يا خمرتي
يا سقري أنت ويا جنتي

---

[1] نشرت في مجلة الرسالة ربما في سنة ١٩٤١ .

أما رأيتِ الشاعرا السادرا
يقدّس الحسنَ على سبحته
والأهوج المضطرم الفائرا
تهيّج الأجساد من نهمته
فانني الشاعر يا سبحتي
وانني الأهوج يا نهمتي
يا جسدي أنت ويا فكرتي
ان تجدي المُبْتهل المؤمنا
يصبو الى الحوريّة الطاهره
والماجن المستهتر الأرعنا
يستعذب السمّ من العاهره
فانني المبتهل المؤمن
وانني المستهتر الأرعن
دليلتي أنتِ وحوريتي

الفكرة الأساسية في هذه القصيدة ان الشاعر يرى في حبيبته الحياة كلها على اختلاف أحاسيسها وتقلب أهوائها . وقد عبّر عن هذه الفكرة بأن أدخل حركة ذهنية في القصيدة ، فراح ينقل ذهن القارىء بين المظاهر المتعددة للفكرة دون أن يحتاج الى استعمال الزمن . فقال في المقطوعة الأولى ان إحساسه تجاه هذه الفتاة يتضمن المتعاكسين من العواطف: الفرح والحزن . وفي المقطوعة الثانية تحدث عن عنصر الخير والشر في هذا الحبّ. وفي المقطوعة الثالثة ركز الفكرة حول الجسد والجمال الفكري. وكانت المقطوعة الأخيرة شبه ختام إذ قال للحبيبة انها في الوقت نفسه

« دليلته »[1] وحوريّته فهي تجمع في ذاتها الايمان والمجون معاً .

إن الهيكل هنا غير هرميّ ، فمن الممكن أن ننقل مقطوعة مكان أخرى دون أن تمسّ القصيدة ، وهذا لأن الحركة كانت ذهنية خارجية ، ولم يتدخل فيها الزمن لتكون هناك عقدة ذات سياق تسلسلي يمنع من التقديم والتأخير .

والخاتمة في الهيكل الذهني تستدعي شيئاً من البروز والجهورية ، فقلّما تتلاشى هذه الهياكل في سكون ، لخلوّها من عنصر الزمن. ولكن جهورية الختام في الهيكل الذهني نوع خاصّ يختلف عن جهوريته في الهيكل المسطح. فبينما يستطيع الشاعر هناك أن يختم القصيدة بأية عبارة قاطعة حادّة قوية المعنى ، تجده في الهيكل الذهني يحتاج الى أن يختمها بحكم عام ينهي المشكلة الفكرية التي أثارها،وذلك بإحداث موازنة بين نقط الحركة الذهنية كلّها . وهكذا وجدنا ايليا أبا ماضي ، بعد البحث عن عنقائه في الطبيعة والقصور والصوامع والأحلام ، يختتم القصيدة بموازنة عامة يخبر فيها القارىء ان السعادة تنبع من نفس الانسان لا مما حوله . ومن دون هذه الموازنة تبقى قصائد هذا النوع من الهيكل ناقصة بحيث تترك في نفس القارىء إحساساً مما يسمّى في علم النفس بالفعالية الناقصة . ولعل قصيدة أمجد الطرابلسي تفتقد مقطعاً ختامياً ينتهي بالقارىء الى فكرة أعمّ تخرج القصيدة من صيغتها الغنائية الحالية ، فهي تكاد تكون — بمقاطعها كلها — صورة لفكرة واحدة هي اجتماع المتعارضات كلها في هذه الفتاة التي يحبها الشاعر. وقد يكون الشاعر تعمّد التخلص من مأزق الختام بتغييره الصيغة اللفظية التي ختم بها المقاطع الثلاثة السابقة :

يا فرحتي أنت ويا دمعتي
يا سقري أنت ويا جنّتي
يا جسدي أنت ويا فكرتي

---

[1] يبدو من السياق هنا ان الاشارة إلى قصة « شمشون ودليلة » .

فقد خرج عنها الى هذا :

دليلّي انت وحوريّتي

غير ان هذا ، في الواقع ، ليس من القوة بحيث يختم قصيدة ذات هيكل ذهنيّ . إلا إذا أردنا أن نعتبرها اغنيــة حلوة تحاول التعبير عن لمعنى الواحد في مقاطع متتالية ، وليس لنا أن نطلب الفكرة فيها .

الفَصلُ الثَاني

أساليب التكرار في الشعر

على الرغم من أن التكرار كان معروفاً للعرب منذ أيام الجاهلية الأولى، وقد ورد في الشعر العربي بين الحين والحين ، إلا أنه في الواقع لم يتخذ شكله الواضح إلا في عصرنا . وقد جاءت على أبناء هذا القرن فترة من الزمن ، عدّوا خلالها التكرار ، في بعض صوره،لوناً من ألوان التجديد في الشعر . ومن المؤكد ان الاتجاه نحو هذا الاسلوب التعبيريّ مـا زال في اطراد بحيث يصحّ أن نرقبه ، ونقف منه موقفاً يقظاً . أقول هذا ، لا لأنني أعدّه اسلوباً رديئاً ، فهذا بعيد عن رأيي ، وانما لأنه – حين يعد اسلوباً سهلاً – يستطيع أن يردي شعر أي شاعر الى هاوية .

ذلك ان اسلوب التكرار يحتوي على كل ما يتضمنه أيّ اسلوب آخر من إمكانيات تعبيرية . انه في الشعر مثـله في لغة الكلام ، يستطيع أن يغني المعنى ويرفعه الى مرتبة الاصالة ، ذلك ان استطاع الشاعر أن يسيطر

عليه سيطرة كاملة ، ويستخدمه في موضعه ، والا فليس أيسر من أن يتحول هذا التكرار نفسه بالشعر الى اللفظية المبتذلة التي يمكن أن يقع فيها أولئك الشعراء الذين ينقصهم الحسّ اللغوي والموهبة والاصالة .

والقاعدة الأولية في التكرار ، أنّ اللفظ المكرر ينبغي أن يكون وثيق الارتباط بالمعنى العام ، وإلا كان لفظية متكلفة لا سبيل الى قبولها . كما انه لا بدّ أن يخضع لكلّ ما يخضع له الشعر عموماً من قواعد ذوقية وجمالية وبيانية . فليس من المقبول مثلاً ، أن يكرر الشاعر لفظاً ضعيف الارتباط بما حوله ، أو لفظاً ينفر منه السمع ، إلا إذا كان الغرض من ذلك « دراميّا » ، يتعلق بهيكل القصيدة العام . وستوضح نماذج الشعر التي اخترتها ما اقصد بهذا . كما ان البحث لن يخلو من نماذج للتكرار الرديء الذي يصدم الحسّ الجمالي ويخرج عن الغرض الذي ينبغي أن يقصد اليه أي تكرار .

ولعل أبسط ألوان التكرار ، تكرار كلمة واحدة في أول كل بيت من مجموعة أبيات متتالية في قصيدة ، وهو لون شائع في شعرنا المعاصر ، يتكىء اليه أحياناً صغار الشعراء في محاولتهم تهيئة الجو الموسيقي لقصائدهم الرديئة ، حتى كثرت القصائد التي يبدأ كل بيت فيها بألفاظ مثل «أنت» و « تعالي » و « هنا » ونحوها . ولا ترتفع نماذج هذا اللون من التكرار الى مرتبة الاصالة والجمال إلا على يدي شاعر موهوب يدرك ان المعوّل في مثله ، لا على التكرار نفسه ، وانما على ما بعد الكلمة المكررة ، فإن كان مبتذلاً ، رديئاً ، سقطت القصيدة ، وإلا فهي في مستوى قصيدة الهمشري « الى جنا الفاتنة » وهذا نموذج منها :

أنت كوخٌ معشوشبٌ في رَبَاةِ
مُقْمر الصمتِ ، سرمديّ الخيالِ

نَعِستْ روحيَ الكليلـةُ نشوى
فيه ، تَرْعَى فجريّ هذا الجمالِ
أنتِ صمتٌ مخيّمٌ ففضـاءٌ
فظـلام مكـوكبٌ فنهـارُ
فهمودٌ تـدبّ فيه حيـاةٌ
ويغنّي في فجرهـا النوبهـارُ
أنتِ كل الحياة ، أنتِ كيـاني
أنتِ روحي أبصرتُهـا في سباتي
أنتِ وحي مجسّداً ، أنتِ لحني
يا سماءً على سماء حيـاتي[1]

والملاحظ ان كثيراً مما كتب المعاصرون من هـذا اللون رديء تغلب عليه اللفظيّة ، وعلة هذه الرداءة أن طائفة من الشعراء تضيق بهـم سبل التعبير فيلجأون الى التكرار ، التماساً لموسيقى يحسبون انه يضفيها أو تشبهاً بشاعر كبير ، أو ملئاً لفراغ . ومن النماذج المبتكرة تكرار كلمة «نسيت» في قصيدة « نهر النسيان » لمحمود حسن اسماعيل ، فهـذا تكرار يتعلق تعلقاً مباشراً ببناء القصيدة العام ، وهو أحد الأسباب التي تجعلنا نعـدّه تكراراً ناجحاً غير لفظي ، كما نعد القصيدة نفسها واحدة من أجمل ما نظم شعراؤنا المعاصرون . ولعل من المناسب أن أقتطف نموذجاً من القصيدة ليلاحظ القارىء العناية الكبيرة التي صبّها الشاعر على ما يلي لفظة «نسيت» في كل بيت ، وهو سر جمال التكرار ونجاحه :

---

١ الروائع لشعراء الجيل . مطبعة الشبكشي بالأزهر . القاهرة .

من « نهر النسيان »[1]

ونسيتُ الانسامَ تنقل في المرج صلاة الطيور للغدران
ونسيت النجوم وهي على الأفق نشيد مبعثر الأوزان
ونسيت الربيع وهو نديم الشعر والطير والهوى والأماني
ونسيت الخريف وهو صبا مات فسجّتْه شيبةُ الأغصان
ونسيت الظلام وهو أسى الأرض وتابوت شجوها الحيران
ونسيت الأكواخ وهي قلوب داميات تلفعتْ بالدخان
ونسيت القصور وهي قبورٌ ضاحكات البلى من البهتانِ

هذا نموذج يتوافر فيه الشرطان ،فاللفظ المكرر متين الارتباط بالسياق: وما بعده قد لقي عناية الشاعر الكاملة .

* * *

يلي تكرار الكلمة تكرار العبارة ، وهو أقل في شعرنا المعاصر ، وتكثر نماذجه في الشعر الجاهلي ومنه في شعر المهلهل :

ذهب الصلحُ أو تردّوا كليباً أو تحلوا على الحكومة حلاّ
ذهب الصلح أو تردّوا كليباً أو أذيق الغداةَ شيبانَ ثُكْلا
ذهب الصلح أو تردّوا كليباً أو تنال العـداة هونـاً وذلا

وقد كرر المهلهل عبارة « على ان ليس عدلاً من كليب » في قصيدة أخرى أكثر من عشرين مرة على رواية أبي هلال العسكريّ . وأشهر من هذا تكراره لعبارة « قرّبا مربط المشهّر مني » ويقصد بالمشهّر فرسه

---

١ ديوان أين المفر . محمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٤٧ .

وهو يستدعيه بذلك ايذاناً بعزمه على الحرب ، ورداً منه على قصيدة الحارث بن عبّاد التي استدعى فيها فرسه « النعامة » مكرراً عبارة :

قرّبا مربط النعامة مني

ولا يخفى أن للتكرار في هذه المواضع كلها علاقة كبيرة بظروف الشاعر النفسية ، وطبيعة حياته البدوية . ولا شك في انه كان يلاحظ ان التكرار يثير الحماسة في صدور المحيطين به ويستفزهم للقتال . ومن ثم استعمله .

وأحد النماذج المألوفة لهذا التكرار في عصرنا ، تكرار بيت كامل من الشعر ، في ختام المقطوعة ، وقصيدة ميخائيل نعيمة « الطمأنينة » مثال ناجح له :

سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر
فاعصفي يا رياح وانتحب يا شجر
واسبحي يا غيوم واهطلي بالمطر
واقصفي يا رعود لست أخشى خطر
سقف بيتي حديد ركن بيتي حجر

* * *

من سراجي الضئيل أستمد البصرْ
كلما الليل جاء والظلام انتشر
واذا الفجر مات والنهار انتحر
فاختفي يا نجوم وانطفىء يا قمر
من سراجي الضئيل أستمد البصر[1]

---

١ ديوان همس الجفون لميخائيل نعيمة .

ولنلاحظ ان هذا اللون من التكرار لا ينجح في القصائد التي تقدم فكرة عامة لا يمكن تقطيعها ، لأن البيت المكرر يقوم بما يشبه عمل النقطة في ختام عبارة تم معناها ، ومن ثم فإنه يوقف التسلسل وقفة قصيرة ويهيء لمقطع جديد. وقد رأينا ان قصيدة ميخائيل نعيمة تقدم نماذج فرعية لمعنى الطمأنينة العام ، وقد وقفت كل مقطوعة نفسها على نموذج فرعي واحد انتهت عنده ، وهذا هو سر نجاح التكرار في القصيدة . ويفشل هذا التكرار في القصائد التي تتسلسل معانيها تسلسلاً لا داعي فيه للتقطع . ومن نماذجة قصيدة عنوانها «سجين» لبدر شاكر السياب ، يبدو التكرار في ختام كل مقطع منها صادماً يعوق التسلسل ، ويوقفه دون داع ، وهذان مقطعان منها :

ذراعا أبي تُلقيان الظِلالْ ... على روحي المستهام الغريب
ذراعا أبي والسراج الحزين ... يطاردني في ارتعاش رتيب
وحفّت بي الأوجه الجائعات ... حيارى فيا للجدار الرهيب
ذراعا أبي تلقيان الظلال ... على روحي المستهام الغريب

وطال انتظاري .. كأن الزمان ... تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار !
وعيناي ملء الشمال البعيد ... فيا ليتني أستطيع الفرار
وأنت التقاء الثرى بالسماء ... على الآل في نائيات القفار
وطال انتظاري كأن الزمان ... تلاشى فلم يبقَ إلا انتظار [1]

التكرار هنا يبدو تلويناً مجرداً ليس له داعٍ ، وهو يوقف الانسياب الشعوريّ للقصيدة التي تملك كسائر قصائد هذا الشاعر وحدة محببة يؤسفنا أن تتعثر لاهثة في ختام كل مقطع . وقد كان موضع التكرار هنا — رغم

---

١ ديوان أساطير لبدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ .

تسلسل القصيدة وطبيعتها التي لا تقبل التقطيع – يمكن أن يتحسن لو عني الشاعر بأن يجعل البيت الثالث في المقطوعة يفضي بمعناه الى البيت الرابع المكرر ، كما في مقطوعات ميخائيل نعيمة ، فإذ ذاك يمتلك التكرار سبباً واحداً يبرر وجوده في قصيدة لا تحتاج اليه إطلاقاً .

ومن هذا اللون من التكرار ، ما يكرر الشاعر فيه كلمة أو عبارة معينة في ختام مقطوعات القصيدة جميعاً ، وهو لون شائع مثاله تكرار ايليا أبي ماضي لعبارة « لست أدري » في قصيدة الطلاسم المشهورة ، وتكرار علي محمود طه لعبارة « اسقنا من خمرة الرين اسقنا » في قصيدة « خمرة نهر الرين » وشرط هذا النوع من التكرار أن يوحد القصيدة في اتجاه يقصده الشاعر ، وإلا كان زيادة لا غرض لها .

* * *

ثم ننتقل الى تكرار المقطع كاملاً ، وهو تكرار يخضع لشروط تكرار البيت عينها ، أعني إيقاف المعنى لبدء معنىً جديد . ومن أمثلته قصيدة « الصباح الجديد » لأبي القاسم الشابي وقد كرر المقطع التالي أكثر من مرة .

أسكتي يا رياح   واسكني يا شجون

مات عهد النواح   وزمان الجنون

وأطل الصباح   من وراء القرون[1]

ومع ان هذا التكرار لم يضرّ بالقصيدة ، إلا انه لم يفدها كثيراً .

---

[1] الشابي حياته وشعره لابي القاسم محمد كرو .

وربما كان أجمل لو حذفه الشاعر ، فالقصيدة ، من دونه ، لا تخسر شيئاً .

ويلاحظ ان هذا التكرار المقطعيّ يحتاج الى وعي كبير من الشاعر ، بطبيعة كونه تكراراً طويلاً يمتــد الى مقطع كامل . وأضمن سبيل الى نجاحه أن يعمد الشاعر إلى ادخال تغيير طفيف على المقطع المكرر. والتفسير السايكولوجيّ لجمال هذا التغيير ، أن القارىء ، وقد مرّ به هذا المقطع، يتذكره حين يعود اليه مكرراً في مكان آخر من القصيدة،وهو ، بطبيعة الحال ، يتوقّع توقعاً غير واعٍ أن يجده كما مر به تماماً . ولذلك يحس برعشة من السرور حين يلاحظ فجأة ان الطريق قد اختلف، وان الشاعر يقدم له ، في حدود ما سبق أن قرأه ، لوناً جديداً . ولا أجد في ما بين يدي من الدواوين نموذجاً لهــذا التكرار باستثناء قصيدتي « الجرح الغاضب » التي نشرت في مجموعتي « شظايا ورماد » فإن المقطع الأخير من هذه القصيدة تكرارٌ لمقطع سابق .

ويهمني أن أشير الى أن التكرار في قصيدة « الجرح الغاضب » على الرغم من ألوانه المختلفة عن ألوان المقطع الأصلي ، لا يدخل على هيكل القصيدة المعنوي تغييراً ، وانما يؤكده لا أكثر — فهو تكرار بياني (كما سنشرح في البحث التالي) . والخطوة التالية التي يمكن أن يخطوها الشاعر في هذا التكرار المقطعي ، أن يقيم هيكـل المعنى في القصيدة على التلوين الذي يدخله . بالصورة التي بيّنتها ، على المقطع الأصلي الذي يكرره ، والنموذج الذي أحبّه وأريد تقديمه للقارىء قصيدة بديعة لأمجد الطرابلسي قرأتها في مجلة «الرسالة» منذ سنين وعنوانها « احترق .. احترق » أنقلها هنا كاملة :

لا تقف يا قطار   لا تهن يا خفق
نخـلات الديار   من وراء البحار
لمعت في الأفق
ويك لا تحترق
قد بلغنا الفناء   بعد كدّ المسير
ليس دون اللقاء   بعد هذا المساء
غير بعض العصور
وبحـارٍ تمـور
سر بنـا سر بنا   في الدجى يا أمل
الهـوى نايـنـا   والمـدى غاينا
يا هنا من وصل
بعد فوت الأجل
قف بنا يا قطار   واسترح يا خفق
بيننـا والديـار   غمرات البحار
وظـلام الأفـق
احترق .. احترق ..

ألا يتعلق التكرار هنا تعلقاً قوياً ببناء القصيدة العام بحيث يستحيـل حذفه دون أن تنهار القصيدة؟ ذلك ان القصيدة – وهي غامضة، صوفية الإحساس، عني الشاعر فيها برسم الجوّ، أكثر مما عني بتقديم المعنى مفروزاً، مرتبطاً، متسلسلاً – تبدأ بالأمل في العودة الى الديار، ذلك الأمل الذي يغذيه لمعان نخيل الديار من وراء البحار، ثم يتذكـر الشاعر الزمن والموت وطبيعة الأمل الزئبقية. ويتسع في ذهنه مدلول الديار فيتحول الى ما هو أعمق من الأرض وأبعد، وإذ ذاك يرسل صرخته الأخيرة :

« قف بنا يا قطار » . وبالتلوين اللفظي الذي أدخله الشاعر في المقطع المكرر تغير اتجاه المعنى في القصيدة كليّاً ، فاستحالت « لا تحترق » التي جاءت في أول القصيدة الى « احترق ، احترق » التي ختمتها . وكانت هذه مقارنة صامتة بين حسّ الأمل في المقطع الأصلي ، وحسّ اليأس في المقطع المكرر . وقد كان الشاعر فناناً وهو يختار « احترق ، احترق » عنواناً ، لأنها ، كما رأينا ، ملخص الصراع كله ، واليه ترتكز القصيدة .

وتجرني هذه القصيدة التي اختتمها الشاعر بالتكرار الى الوقوف لحظة عند قضية اختتام القصائد بتكرار مقاطع سابقة منها ، وهو أسلوب غير نادر في شعرنا اليوم . في الواقع ان كثيراً من هذه الخواتيم تجيء غاية في الرداءة ، والسبب ان بعض الشعراء الضعفاء يلجأون الى التكرار تهرباً من اختتام القصيدة اختتاماً طبيعياً ، ومن طبيعة التكرار انه يوحي بانتهاء القصيدة وبذلك يستطيع أن يخدع القارىء العادي . على أن العيب الفني لا يفوت على قارىء متذوق يتحسس جمال التكرار ويدرك سرّ البلاغة فيه . وسأختار لهذا التكرار المضلل نموذجاً لشاعر نؤمن بشاعريته — فلا خير في أمثلة نقتطفها من شعراء لا قيمة لهم — قصيدة « الكوخ » من ديوان « أغاني الكوخ » الصادر سنة ١٩٣٤ لمحمود حسن اسماعيل ، وهي قصيدة طويلة ضغطت فيها القافية الموحدة على الشاعر حتى أبرمته ، وجعلته يتهرب من الخاتمة فأجهز على القصيدة بتكرار المطلع الذي كان ، لسوء الحظ ، مطلعاً رديئاً [1] :

---

١ ديوان أغاني الكوخ لمحمود حسن اسماعيل . القاهرة ١٩٣٥ .

بعثر عليه الدمع ما صفّقت
في قلبك الألحان يا شاعـر
واحرق له الأجفان ما مسّها
برحُ الأسى والحزن يا ساهر

* * *

بقي من أنواع التكرار نوع دقيق يكثر استعماله في شعرنا الحديث . وهو تكرار الحرف ، وأمثلته كثيرة منها هذان البيتان العذبان من قصيدة مشهورة لأبي القاسم الشابي[1] :

عذبة أنتِ كالطفولة ، كالأحلام ، كاللحن، كالصباح الجديد
كالسماء الضحوك ، كالليلة القمراء ، كالورد ، كابتسام الوليد

فالشاعر يكرر الكاف هنا ويؤثرها على واو العطف لأنها تجدد التشبيه وتقويه محتفظة له بيقظة القارىء كاملة ، ولا شك في ان المعنى يفقد كثيراً لو كان الشاعر قال :

« عذبة أنت كالطفولة والأحلام واللحن » ..

وهذا نموذج ثان من قصيدة رائعة الجمال لبدر شاكر السيّاب عنوانها « أهـواء » :

وهيهات ان الهوى لن يموت ولكن بعض الهوى يأفلُ
كما تأفل الأنجم الخافقـات كما يغرب الناظر المسبَلُ

---

١ كتاب الشابي حياته وشعره ، لابي القاسم محمد كرو .

كما تستجم البحـــار الفساح مليّاً ، كما يرقد الجدولُ
كنوم اللظى، كانطواء الجناح كما يصمت الناي والشمألُ[1]

ويلاحظ ان التكرار هنا لو حذف لفقدت الصور الفرعية كثيراً مـن جمالها . غير ان للتكرار ، كل تكرار ، فائدة إيجابية تذهب الى أبعـد من مجرد التحلية . وسوف نتناول ذلك في الفصل التالي .

١ قصيدة أهواء لبدر شاكر السياب . ديوان أزهار ذابلة . مطبعة الكرنك بالفجالة بمصر – ١٩٤٧ .

الفَصلُ الثَالث

دلالة التكرار في الشعر

لا شك في أن التكرار ، بالصفة الواسعة التي يملكها اليوم في شعرنا ، موضوع لم تتناوله كتب البلاغة القديمة التي ما زلنا نستند اليها في تثمين أساليب اللغة . فقصارى ما نجد حوله ان أبا هلال العسكري يتحدث عنه حديثاً عابراً في كتاب «الصناعتين» وكذلك يصنع ابن رشيق في «العمدة» . أما كتّاب البديعيات الذكية فقد اعتبروه فرعاً ثانوياً من فروع البديع لا يقفون عنده إلا لماماً . ولم يصدر هذا عن إهمال مقصود وانما أملته الظروف الأدبية للعصر ، فقد كان أسلوب التكرار ثانوياً في اللغة إذ ذاك فلم تقم حاجة الى التوسع في تقويم عناصره وتفصيل دلالته .

وقد جاءتنا الفترة التي أعقبت الحرب العالمية الثانية بتطور ملحوظ في أساليب التعبير الشعري ، وكان التكرار أحد هذه الأساليب، فبرز بروزاً يلفت النظر ، وراح شعرنا المعاصر يتكىء اليه اتكاء يبلغ أحياناً حدوداً متطرفة لا تنم عن اتزان . وهذا النموّ المفاجىء يقتضي ولا شك نمواً مماثلاً في بلاغتنا التي لم تعد تساير التطور الجديد في أساليبنا التعبيرية ، حتى

كادت تصبح تاريخاً فقهياً للغة في بعض العصور الأخرى ، بدلاً من أن تبقى علماً متطوراً يخدم اللغة ويعكس أحوالها ويسجل مراحل نموهـا . والواقع ان بلاغة أية لغة ينبغي أن تبقى علماً مطاطاً قابلاً للنمو معها وإلا بعدت الشقة بينهما وانحط شأن البلاغة .

والذي نحاوله في هذا الفصل أن نتناول موضوع التكرار بنـوع من الدراسة البلاغية نستند فيها الى الشعر المعاصر ، رغبـة في الوصول الى القوانين الأولية التي يمكن تبريرها من وجهة نظر النقد الأدبي وعلم البلاغة معاً ، وذلك دون أن نغفل قواعد اللغة القديمة وما تجنح اليـه من تحفظ يرمي الى الاحتفاظ بجوهر اللغة الصافي .

* * *

ان أبسط قاعدة نستطيع أن نصوغها بالاستقراء ونستفيد منها هي أن التكرار ،في حقيقته، الحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها . وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامناً في كل تكرار يخطر على البال . فالتكرار يسلط الضوء على نقطة حساسة في العبارة ويكشف عن اهتمام المتكلم بها ، وهو ، بهـذا المعنى ، ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد الناقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلل نفسية كاتبه . وعلى هذا فعندما يقول بشارة الخوري في افتتاحية قصيدة جميلة :

الهـوى والشباب والأمل المنشو د توحي فتبعث الشعـر حيّـا
والهوى والشباب والأمل المنشو د ضاعت جميعها من يديّـا

عندما يقول هذا ، فإنه يعبر بالتكرار عن حسرته على ضياع «الهوى والشباب والأمل المنشود » ولذلك يكررها . فالتكـرار يضع في أيدينـا مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر ، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية

التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطلع عليها . أو لنقل انه جزء من الهندسة العاطفية للعبارة يحاول الشاعر فيه أن ينظم كلماته بحيث يقيم أساساً عاطفياً من نوع ما .

إن هذا القانون الأولي النافذ في كل تكرار يستطيع أن يدلنا على وجه الاختلال في بعض التكرارات غير الموفقة التي نجدها في الشعر المعاصر ، ومثالها هذه الأبيات من قصيدة للشاعر عبد الوهاب البياتي :

وخيولنا الخشبية العرجاء كنا في الجدار
بالفحم نرسمها ونرسم حولها حقلاً ودار
حقلاً ودار[1]

إن وجه الاعتراض هنا هو ان (حقلاً ودار) هذه لا تستدعي أية عناية خاصة من الشاعر بحيث يحتاج الى أن يكررها . فماذا من الغرابة في أن يرسم هؤلاء الأطفال « حقلاً ودار » حول « خيول خشبية عرجاء » ؟ إن الخيول تعادل في أهميتها « حقلاً ودار » هذه بحيث لا يعود التكرار مقبولاً . والحق ان القارىء يحس مرغماً بأن هذا الطفل المتكلم بليد قليلاً بحيث يندهش مما لا يدهش ، وهو معنى لا شك في ان الشاعر لم يقصد تصويره في شخصية الطفل ، وانما ساق اليه التكرار غير الموفق . وهكذا نجد السياق في الأبيات لا يستدعي التكرار إلا اذا كان الشاعر يقصد أن يثير به نوعاً من الصدى اللفظي لا أكثر .

وثاني قاعدة نستخلصها هي ان التكرار يخضع للقوانين الخفية التي تتحكم في العبارة ، وأحدها قانون التوازن . ففي كل عبارة طبيعية نوع من التوازن الدقيق الخفي الذي ينبغي أن يحافظ عليه الشاعر في الحالات كلها. إن للعبارة الموزونة كياناً ومركز ثقل وأطرافاً ، وهي تخضع لنوع من

---

١ ديوان « أباريق مهشمة » ص ٤٨ (بغداد ١٩٥٤) .

الهندسة اللفظية الدقيقة التي لا بدّ للشاعر أن يعيها وهو يدخل التكرار على بعض مناطقها . إن في وسع التكرار غير الفطن أن يهدم التوازن الهندسي ويميل بالعبارة كما تميل حصاة دخيلة بكفة ميزان . ومن ثم فإن القاعدة الثانية للتكرار تحتاج الى أن تستند الى وجهة النظر الهندسية هذه ، فتقرر ان التكرار يجب أن يجيء من العبارة في موضع لا يثقلها ولا يميل بوزنها الى جهة ما . يقول بدر شاكر السياب في قصيدة له :

في دروبٍ أطفأ الماضي مداها
وطواها
فاتبعيني اتبعيني[1]

إن التوازن حاصل في هذه العبارة الشعرية ، وقد قام على تكرار كلمة « اتبعيني » . ذلك اننا هنا بإزاء طرفين متوازنين : « الماضي » الذي يذكره الشاعر ويفزع من انطفائه وتلاشيه : و « المستقبل » الذي يحاول تثبيته ودعمه عندما ينادي حبيبته « اتبعيني » . انه يحسّ بانطفاء الدروب الضائعة في الأمس فيحاول أن يملك ثباتاً في المستقبـــل على أساس الحب الانساني ، وبهذا يتم التوازن العاطفي للعبارة . وقد رتب الكلمات بحيث تلائمه هندسياً، وذلك بأن أعطى الماضي فعلين قويين هما «أطفأ» و«طوى» فكان لا بدّ له أن يعطي المستقبل أيضاً فعلين لكي يوحي بقوته ازاء هذا الماضي، ولذلك كرر كلمة «اتبعيني» .

ولننظر الآن في نماذج لعبارات شعرية مال بها التكرار وأخلّ بتوازنها وهدم هندستها : بيت لنزار قباني :

ماذا تصير الأرض لو لم تكن
لو لم تكن عيناك ماذا تصير[2]؟

---

١ ديوان أساطير . النجف ١٩٥٧ – ص ٤٠ .
٢ قصائد نزار قباني . بيروت ١٩٥٦ – ص ١٦ .

وبيتان من شعر عبد الوهاب البياتي :

بالأمس كنا – آه من كنا ومن أمسٍ يكون –
نعدو وراء ظلالنا – ... كنا ومن أمسٍ يكون[1] –

وبيت لأحمد عبد المعطي حجازي :

وتضيء في ليــل القرى ، ليـل القرى كلماتنا[2]

ان هذه التكرارات كلها مختلّة ، تثقل العبارة ولا تعطيها شيئاً ، فلو حذفناها لأحسنّا الى السياق وأنقذناه من الاختلال . ذلك ان العبــارات هنا لا تستدعي تكراراً ، وإنمــا رأى الشاعر أن يكرر أي لفــظ كان واختاره من وسط العبارة وبتّره عن سياقه . والواقع ان أبسط مقومـات التكرار أن تكون العبارة المكررة مستقلة بمعناها عما حولهــا بحيث يصح انتزاعها من سياقها وتكرارها . وهذا ما لا نجده في أي من هذه الأبيات. ان نزار يكرر « لو لم تكن » وبذلك تفصل العبارة المكررة بين « كان » واسمها ، أو لنقل انه يكرر عبارة ليس فيهــا لكان اسم ثم يأتي بالاسم بعد التكرار . والبياتي يذهب أبعد فيكرر نصف عبارة لا معنى لهـا فلا ندري ما المعنى المقصود بالتكرار . ويصنع عبد المعطي ما يشبه هــذا اذ يعزل المجرور ويكرره ولو كان كرر الجار والمجرور معــاً « في ليل القرى » لكان الأمر أهون،وان كان ذلك لا ينقذ العبارة من الاختلال . ان تكرار جزءٍ من عبارة لا تحتم تكراره ضرورة نفسية يقتضيهـا المعنى لا بد أن يميل بالعبارة ، وهذا يعود بنا الى الهندستين العاطفية واللفظيــة للعبارة .

هذان القانونان القائمان على الأساس العاطفيّ والهندسي للعبارة هما الشرطان

---

١ أباريق مهشمة لعبد الوهاب البياتي . بغداد ١٩٥٤ . ص ٤٧ .

٢ مجلة الآداب – تموز ١٩٥٧ .

الرئيسيان في كل تكرار مقبول ، فإذا توافرا صح أن نبـدأ فنبحث في الدلالات المختلفة التي يقدمها التكرار فيغني بها المعنى ويمنحه امتدادات من الظلال والألوان والايحاءات .

* * *

وأما من جهة الدلالة فإن شعرنا المعاصر يقدم لنا ثلاثـة أصناف من التكرار تخضع كلها للقانونين السالفين : التكرار البيـاني وتكرار التقسيم والتكرار اللاشعوري . وقد اخترت ان أضع لها هذه الأسماء للتمييز بينها دون ان أقصد أن تكون هذه الأسماء نهائية . ان البحث كلـه ليس إلا محاولة لاستقراء أساس بلاغي لبعض أساليب الشعر المعاصر نستفيد منهـا في النقد والتدريس . وأنا أدرك ، قبل أي أحـد آخر ، مدى احتمال الخطأ في الحكم وفساد الاستدلال ، غير ان صعوبـة المجال لا ينبغي أن توهن عزيمة الناقد ، فرب محاولة غير واثقة من نفسها يقوم بها ناقد ما تشق طريقاً لنجاح أكبر قد يتاح لناقد آخر .

التكرار البياني :

هذا الصنف من التكرار أبسط الأصناف جميعاً وهو الأصل في كل تكرار تقريباً ، وإليه قصد القدماء بمطلق لفظ « التكرار » الذي استعملوه. وقد مثّل له البديعيون بتكرار « فبأي آلاء ربكما تكـذبان » في سورة الرحمن . والغرض العام من هذا الصنف هو التأكيد على الكلمة المكررة أو العبارة . فالشاعر مالك بن الريب ، وهو يحتضر في مدينة مرو ، على مبعدة من أهله في « الغضى » يحس بالحنين الى دياره وذويه فيكرر لفظ « الغضى » في شبه حمّى حتى يبلغ ما كرره خمس مرات في بيتين :

فليت الغضى لم يقطع الركبُ عرضه
وليت الغضى ماشى الركابَ لياليا
لقد كان في أهل الغضى، لو دنا الغضى،
مزارٌ ، ولكنّ الغضى ليس دانيا

ان إلحاح هذا الشاعر على كلمة « الغضى » يدلّ على حرقة الحنين التي تعصف بقلبه ساعة الموت . ومثله العذوبة التي يلوح أن ابن الفارض يحسها وهو في نجواه الصوفية المختلجة بالعواطف حين ينادي :

يا أهل ودّي أنتمُ أملي ، ومن
ناداكمو، يا أهلَ ودّي ، قد كُفي[1]

ان هذين النموذجين ، كسواهما من نماذج الشعر القديم ، يعرضان في التكرار أسلوباً « جهورياً » يماشي الحياة العربية القديمة التي كان الشاعر فيها يعتمد على الالقاء أكثر مما يعتمد على الحروف المكتوبة ، والتكرار يقرع الاسماع بالكلمة المثيرة ويؤدّي الغرض الشعريّ . ومن ثم فلا بدّ لنا من ملاحظة الفرق بين هذه الجهورية وتلك الرهافة والهمس في تكراراتنا الحديثة التي يؤدي بها الشاعر معاني أكثر اتصالاً بخلجات النفس والحواسّ . لنأخذ مثلاً هذه الأبيات لبدر شاكر السياب :

. . . . وكان عام بعد عام
يمضي ، ووجهٌ بعد وجه ، مثلما غاب الشراعْ
بعد الشراعْ ...[2]

---

[1] هذا البيت يدخل في نطاق ما يسميه البديعيون « رد العجز على الصدر » وإن كان بالنسبة لبحثنا هذا تكراراً محضاً .

[2] أساطير ، لبدر شاكر السياب . النجف ١٩٥٠ — ص ١٤ .

فأية حركة ملموسة في هذا التكرار الذي يضع أمامنا شريطاً يتحرك ببطء وتتعاقب فيه الأعوام كما تتلاشى أشرعة السفن .

وهذا بيت آخر لبدر شاكر السياب يعبر عن حركة مماثلة تزخر بها الكلمات الى درجة أخاذة :

ودم يغمغم وهو يقطر ثم يقطر « مات مات »[1]

وليس في إمكان قارىء هذا البيت إلا أن يقف معجباً بهذا التوازن الهندسي بين « يقطر ثم يقطر » و « مات مات » فكأن كل قطرة من الدم تغمغم « مات مات » . والواقع ان الفعل « غمغم » نفسه يحتوي في داخله على تكرار لحرفي الغين والميم . وذلك ولا ريب جزء غير واع من البناء الهندسيّ المحكم للبيت . انه مثال جيّد لتكرار ناجح ، فلو حذفنا منه التكرار لأسأنا الى البيت وقضينا على هذه التعبيرية العالية فيه .

هذا إذن هو التكرار الذي يصور «حركة» . ومن معاني التكرار البياني : « التردد » ومن أطرف نماذجه بيت لنزار قباني من قصيدة « الفراء الأبيض » يخاطب به قطة :

يا ... يا مزاحمة الذئاب ... أرى
في ناظريك طلائع الغزو[2]

ان تكرار حرف النداء « يا » هنا يكاد يكون نكتة لطيفة تعمدها الشاعر فكأنه يريد أن يكون خطابه للقطة مهذباً مجاملاً ، ولذلك يترفق بها قبل أن يناديها « يا مزاحمة الذئاب » فيبدأ بحرف النداء ثم يتردد لحظة متهيباً ، مستجمعاً شجاعته . وهذا نموذج ثانٍ لهذا الصنف :

---

١ المصدر السابق ص ١٣ .

٢ الفراء الأبيض ، قصيدة لنزار قباني ، مجلة الأديب فبراير ١٩٥٢ .

صدى هامساً في الدجى أننا .. اننا جبناء[1]

ونموذج ثالث :

وسدىً حاولتْ أن تؤوبْ
معنا فهي ... فهي رُفاتْ[2]

وشرط هذا الصنف أن تحتوي الكلمـة التي يتردد عندها الشاعر على ما يبرر تحرجه من التلفظ بها ، فمن دون الصدمة التي تأتي بها « مزاحمة الذئاب » و «جبناء» و « رفات » يصبح التكرار عقيماً مفتعلاً . وقد وقع في هذا الافتعال نزار قباني نفسه في قصيدة حديثة له :

لعلك يا .. يا صديقي القديم
تركت بإحدى الزوايا ...[3]

فإن تكـرار « يا » هنـا خال من الغـرض لأنه ليس من داعٍ قط يجعل هذه الفتاة تتحرج من أن تنادي المخاطب بأنه « صديقها القديم » فهي لا تهينه بالنداء ، ولا تبوح بأكثر مما باحت به في القصيدة المكشوفة. فما الداعي الى تلكؤها ؟والواقع أن من السهل جداً أن يقع الشاعر في تكرار لا داعي له سداً لثغرة في الوزن ، وهو أمـر نجـد له عشرات الأمثلة المحزنة في شعرنا اليوم ، خاصة في الشعر الحرّ الـذي أردنا يوم دعونا له أن نحرر الشاعر من «الرقع» و «العكاكيز» فإذا الحرية الجديدة تزيده التجاء اليها . والشاهد التالي من شعر عبد الوهاب البياتي معروف للمتتبعين:

أبواي ماتا في طريقهما الى قبر الحسين
عليه — ماتا في طريقهـما — السلام[4]

---

١ قرارة الموجة لنازك الملائكة (بيروت ١٩٥٧) ص ٩٣ .
٢ شظايا ورماد لنازك الملائكة الطبعة الثانية (بيروت ١٩٥٩) ص ٣١ .
٣ مجلة شعر . العدد الثاني من السنة الأولى ربيع ١٩٥٧ .
٤ مجلة الآداب . تشرين الثاني ١٩٥٣ .

والحق ان البياتي لا يسامح على هذا . فإنه ذو شاعرية غنية لا تبيح له التهاون . ولعلّ مبالغته في استعمال التكرار في بعض قصائده توقعه في مزالق هو في غنى عنها . ومثل هذا يقع لكثير من الشعراء الجدد الذين لا يدركون أن التكرار ، ككل أسلوب شعري ، يجب أن يرد في مكانه من البيت حيث يستدعيه السياق النفسي والجمالي والهندسي معاً وإلا أضر بالقصيدة .

تكرار التقسيم

وأما تكرار التقسيم فنعني به تكرار كلمة أو عبارة في ختام كل مقطوعة من القصيدة . ومن النماذج المشهورة له قصيدة «الطلاسم» لايليا أبي ماضي وقصيدة « المواكب » لجبران ، و « أغنية الجندول » لعلي محمود طه ، و « النهر الخالد » لمحمود حسن اسماعيل . والغرض الأساسي من هذا الصنف من التكرار إجمالاً أن يقوم بعمل النقطة في ختام المقطوعة ويوحد القصيدة في اتجاه معين . وانما تنصبّ عناية الشاعر هنا على ما قبل الكلمات المكررة لأن التكرار لم يعد هو المهم في القصيدة بطبيعة كونه يتكرر كثيراً ، وكأن التكرار يفقده « بيانيته » اذا صح التعبير .

ومن هذا الصنف نوع يرد فيه التكرار في أول كل مقطوعة ومنه قصيدة عبد الوهاب البياتي « غيوم الربيع »[1] وقصيدتي «أنا »[2] والتكرار هنا يؤدي وظيفة افتتاح المقطوعة ويدق الجرس مؤذناً بتفريع جديد للمعنى الأساسي الذي تقوم عليه القصيدة .

وأكثر ما تنجح هذه القصائد في الموضوعات التي تقدم فكرة أساسية

---

١ ملائكة وشياطين ، لعبد الوهاب البياتي (بيروت ١٩٥٠) ص ٥٠ .

٢ شظايا ورماد ، لنازك الملائكة . الطبعة الأولى – بغداد ١٩٤٩ ص ٩٧ .

يمكن تقسيمها الى فقرات يتناول كل منها حلقة صغيرة جديدة من المعنى. فالتكرار يساعد الشاعر على إقامة وحدات صغيرة في داخل الاطار الكبير. وأما القصائد التي تقدم فكرة موحدة متسلسلة تبلغ قمة ثم تنحلّ وتتلاشى فهي تخسر كثيراً باستعمال تكرار التقسيم ، وذلك لأن طبيعة هذا التكرار تتعارض مع الوحدة العامة للقصيدة حتى يكاد كل تكرار يصبح وقفة صارمة لا يستطيع الشاعر تجاوزها . وقد سبق لنا ان وقفنا عند قصيدة بدر شاكر السياب «سجين» التي فشل فيها التكرار فشلاً ذريعاً بسبب لجوئه الى تكرار التقسيم دونما غرض فنيّ ، ودونما مراعاة للوقفات الصارمة التي أحدثها هذا التكرار في المقطوعات في قصيدة كان ينبغي أن تتسلسل وتمتلك ذروة شعورية تصلها دونما تقطيع مفتعل .

ومن الوسائل التي تساعد على تكرار التقسيم وتنقذه من الرتابة أن يدخل الشاعر تغييراً طفيفاً على العبارة المكررة في كل مرة يستعمل فيها وبذلك يعطي القارىء هزة ومفاجأة . ونموذج هذا قصيدة محمود حسن اسماعيل «خمر الزوال»[1] وهي تبدأ هكذا :

لا تتركيني في ضلال　بين الحقيقة والخيال
اني شربت على يديك　مع الهوى خمر الزوال

ويرد التكرار في ختام المقطوعة الأولى على النحو التالي :

لا تتركيني زلة في الأرض تائهة المتاب
اني شربت على يديك مع الهوى خمر العذاب

ومما تجدر بالشاعر ملاحظته ان التكرار يجنح بطبيعته الى أن يفقد الألفاظ أصالتها وجدتها ويبهت لونها ويضفي عليها رتابة مملّة، ومن ثم فإن العبارة المكررة ينبغي أن تكون من قوة التعبير وجماله ومن الرسوخ والارتباط

---

١ أين المفر ، محمود حسن اسماعيل (القاهرة ١٩٤٨) ص ١٢٩ .

بما حولها بحيث تصمد أمام هذه الرتابة . والحق ان التكرار عدوّ البيت الرديء فهو يفضح ضعفه ويشير اليه صائحاً . وهذه الخاصية المعرقلة (بكسر القاف) في التكرار تصبح أوضح في تكرار التقسيم الذي يختلف عن سائر الأصناف في أنه يتكرر كثيراً وقد يصبح أشبه بدقّات ساعة رتيبة مملّة اذا لم ينتبه الشاعر . وخير مثال لهذا، التكرار الهزيل الذي ارتكزت اليه القصيدة الخلابة «النارنجة الذابلة» لمحمد الهمشري وقد جرى هكذا :

كانت لنا يا ليتها دامت لنا
أو دام يهتف فوقها الزرزور[1]

فبالمقارنة مع المقطوعات الجميلة التي غصت بها هذه القصيدة الموهوبة نجد البيت المكرّر متنافر الحروف رديء السبك بحيث يسيء الى القصيدة كلها . ومن المزالق التي يقع فيها الشعراء في هذا الباب أن ينتقوا العبارة المكررة على أساس غنائي . وقد صنع علي محمود طه هذا في عدد من قصائده مثل « سيرانادا مصرية »[2] حيث كرر هذا البيت :

ألا فلنحلم الآن فهذي ليلة الحب

ومثل « من ليالي كيلوبترا »[3] حيث كرر هذا البيت :

يا حبيبي هذي ليلة حبي
آه لو شاركتني أفراح قلبي

ومثل « أندلسية »[4] حيث كرر هذا الشطر :

فاسقنيهـا انت يا أندلسيّه

---

١ « الروائع لشعراء الجيل » ج ١ – محمد فهمي . (القاهرة) ص ١٢ .
٢ ، ليالي الملاح التائه (القاهرة ١٩٤٠) ص ٧٣ .
٣ زهر وخمر (القاهرة ١٩٤٣) ص ٦ .
٤ شرق وغرب (القاهرة ١٩٤٧) ص ٥٣ .

وكل هذه التكرارات ذات موسيقى تقليدية تنبع من جو عاطفي مصطنع مما يصح وصفه في اللغات الأجنبية بكلمة Sentimental والواقع ان قيام التكرار على أساس غنائي ليس أمراً مستحباً خاصة في تكرار التقسيم الذي يميل بطبعه الى الغنائية .

التكرار اللاشعوري

هذا الصنف لم يرد في الشعر القديم الذي وقف نفسه – فيما يلوح – على تصوير المحسوس والخارجي من المشاعر الانسانية. وشرط هذا الصنف من التكرار أن يجيء في سياق شعوري كثيف يبلغ أحياناً درجة المأساة . ومن ثم فإن العبارة المكررة تؤدي الى رفع مستوى الشعور في القصيدة الى درجة غير عادية . وباستناد الشاعر الى هذا التكرار يستغني عن عناء الافصاح المباشر وإخبار القارىء بالألفاظ عن مدى كثافة الذروة العاطفية . ويغلب أن تكون العبارة المكررة مقتطفة من كلام سمعه الشاعر ووجد فيه تعليقاً مريراً على حالة حاضرة تؤلمه أو إشارة الى حادث مثير يصحي حزناً قديماً أو ندماً نائماً أو سخرية موجعة . ونموذج هذا التكرار عبارة « انها ماتت » في قصيدة الخيط المشدود في شجرة السرو[1] . فما كاد بطل القصيدة يسمعها حتى أصابته رجة شعورية أدت الى أن يصاب بهذيان داخلي واختلاط موقت في تفكيره فراحت العبارة تعيد نفسها في ذهنه كدقات ساعة رتيبة . وانما تنبع القيمة الفنية للعبارة المكررة ، في هذا الصنف من التكرار ، من كثافة الحالة النفسية التي تقترن بها .

لقد ورد هذا التكرار اللاشعوري في قصيدة عنوانها « نهاية »[2] لبدر شاكر السياب ، وصحبته ظاهرة نفسية يصح أن نقف عندها وقفة صغيرة ،

---

١ شظايا ورماد . (بيروت ١٩٥٩) ص ١٦٣ .
٢ أساطير . (النجف الأشرف ١٩٥٠) .

فمنذ لفت بدر السياب الأنظار الى هذه الظاهرة بات بعض الشعراء الجدد ملتفتين اليها ، وان كانوا غالباً لم يفطنوا تماماً الى الغرض الفني منها وانما عدّوه فيما يلوح تجديداً محضاً أو نوعاً من الترف الفني .

استقى بدر السياب عبارته المكررة من كلمة أثبتها نثراً قبل القصيدة مما قالته له فتاة : « سأهواك حتى تجف الأدمع » ويلوح من القصيدة ان ظروف الشاعر مع قائلة العبارة قد تغيّرت وانقلبت حتى باتت العبارة ، حين يتذكرها ، تبدو له كالسخرية من الحاضر وتحزه في مرارة ، ومن ثم فهي تتردد في ذهنه وتلاحقه وتتشكل أشكالاً بين « سأهواك حتى سأهــواك » و « سأهــواك حتى ســـ ... » و « سأهــواك حتى » و « سأهوا — » .

هذه هي الأبيات :

(سأهواك حتى) نداءٌ بعيد
تلاشت على قهقهات الزمان
بقاياه .. في ظلمة .. في مكان
وظلّ الصدى في خيالي يعيد
(سأهواك حتى ... ســـ ...) يا للصدى
أصيخي الى الساعة النائيه
(سأهواك حتى ...) بقايا رنين
تحدّين حتى الغدا
(سأهواك —) ما أكذب العاشقين
(سأهوا ..) نعم تصدقين !

إن البتر هنا بليغ. ففي مثل هذه الحالات التي نجابهها كلنا أحياناً سواء في حالة حمى عالية تشتت التفكير المنتظم، أو في حالة صدمة عنيفة كوفاة شخص عزيز نفاجأ بها دونما مقدمات ... في مثل هذه الحالات يصدف أن

تتردد في أذهاننا عبارة مبهمة تنبعث من أعماق اللاشعور وتطاردنا مهما حاولنا نسيانها والتهرب من صداها في أعماقنا . وكثيراً ما تفقد العبارة المتكررة معناها وتستحيل في الذهن المضطرب الى مجموعة أصوات تتردد أوتوماتيكياً دون أن تقترن بمدلول ، ومن ثم فهي تتعرض لأن « تنبتر » في أي جزء منها ، فجأة حين ينشغل العقل الواعي بفكرة طارئة يفرضها العالم الخارجيّ فتصحي المصدوم من ذهوله لحظات .. ولكن سرعان ما تعود العبارة الدرامية حين يخف الانشغال بما هو خارجي وترن في السمع. انه تكرار لاشعوريّ لا يد لنا فيه . وهذا هو الذي يبرر وقوف بدر شاكر السياب عند الألف في كلمة « سأهواك » وكأن الصوت قد انبتر فجأة ودُفع دفعاً الى التلاشي .

على ان السياق الذي وضع فيه بدر تكراره اللاشعوريّ مفتعل قليلاً والتركيز ينقصه . فالشاعر كما نرى من الأبيات يمتلك من الوعي ما يجعله يردّ على العبارة ويناقشها بقوله « نعم تصدقين » « ما أكذب العاشقين» وتعليقاته هذه تبدد الجو اللاواعي الذي يرتكز اليه منطق (البتر) . على ان اصالة الابتكار تبقى مع ذلك تطبع الأبيات .

وقد حاول شعراء آخرون تقليد هذا البتر في التكرار اذكر منهم الشاعر عبد الرزاق عبد الواحد في قصيدة له عنوانها «لعنة الشيطان»[1] يقول فيها:

من يكونان ؟ همسة أرجف الليل صداها وانساب في الظلماء
من يكونان؟ من يكو ؟ من يـ ... واصطكت شفاهٌ على بقايا النداء

ولعله واضح ان البتر هنا غير مبرر نفسياً، فالمفروض ان هذا التكرار يمثل (أصداء) ومن طبيعة الصدى أن يتردد الجزء الأخير منه وحسب لا الأول كما في تردد عبارة الشاعر .

---

١ لعنة الشيطان (بغداد ١٩٥٢ « ؟ ») ص ٦ .

وقد استعمل بلند الحيدري هذا البتر في قصيدة عنوانها «ثلاث علامات»[1] حيث يقول :

وافترقنا
أنا لا أذ ...
نحن لا نذكر ان كنا التقينا

وهو يلوح لنا بتراً ضعيفاً لا يمكن تبريره إلا بفذلكة ، وقد تكون للشاعر وجهة نظر خاصة فيه لم نحزرها. إن هذه المحاولات من شعرائنا طيبة من حيث انها محاولات في طريق وعر لم يسلك، غير انها أيضاً محاولات متسرعة تسمها اللفظية أحياناً . وقد يكون التكرار اللاشعوري من أصعب أنواع التكرار إذ يقتضي من الشاعر ان ينشيء له سياقاً نفسياً غنياً بالمشاعر الكثيفة . فإن الترجيع الدرامي لا يجيء إلا عبر عقدة مركزة تجعل من الممكن ان تفقد عبارة معناها فتروح تتكرر في حرية وقد تنبتر وتتشكل بمعزل عن إرادة الذهن الذي يعانيها .

* * *

هذه هي الدلالات الثلاث التي صادفتها للتكرار في شعرنا الحديث ، وقد تكون هناك دلالات أخرى لم أفطن اليها. وقد يتطور اسلوب التكرار في شعرنا بحيث يغتني ويمتلك مزيداً من الدلالات والمعاني فيتاح للبلاغة والنقد أن يضيفا الى ما جاء في هذا البحث .

ومهما يكن فقد آن الأوان لأن ينتبه بعض شعرائنا الى ان التكرار، في ذاته ، ليس جمالاً يضاف الى القصيدة بحيث يحسن الشاعر صنعاً بمجرد استعماله ، وانما هو كسائر الأساليب في كونه يحتاج الى أن يجيء في مكانه من القصيدة وأن تلمسه يد الشاعر تلك اللمسة السحرية التي تبعث

---

١ أغاني المدينة الميتة وقصائد أخرى (بغداد ١٩٥٧) .

الحياة في الكلمات ، لا بل ان في وسعنا أن نذهب أبعد فنشير الى الطبيعة الخادعة التي يملكها هذا الأسلوب ، فهو بسهولته وقدرته على ملء البيت وإحداث موسيقى ظاهرية فيه ، يستطيع أن يضلل الشاعر ويوقعه في مزلق تعبيري . ولعلّ كثيراً من متتبعي الحركات التجديدية في الشعر المعاصر يلاحظون ان أسلوب التكرار قد بات يستعمل في السنوات الأخيرة عكازة تارة لملء ثغرات الوزن ، وتارة لبدء فقرة جديدة،وتارة لاختتام قصيدة متحدرة تأبى الوقوف ، وسوى ذلك من الأغراض التي لم يوجد لها في الأصل ، وهو أمر نأمل أن يتجه نقادنا المتزنون الى الوقوف في وجهه في حزم وصرامة تكفيان لردعه .



الباب الثاني

في الصلة بين الشعر والحياة

- الشعر والمجتمع
- الشعر والموت



الفَصلُ الأوّل

الشعر والمجتمع

باتت الدعوة الى اجتماعية الشعر نبرة عصبية تطغى على الصحافة العربية طغياناً عاصفاً . فالقارىء يعثر على أصدائها في كل صحيفـة يقرأها ، ويسمعها تتكرر في محطات الاذاعة، وتتسلل الى أحاديث الأندية والمجتمعات حتى باتت في عنفها تشبه تياراً جارفاً يريد أن يكتسح القيم كلها . ونحن لا نشك في سلامة نية هذه الدعوة ، وصدق إيمانها بغايتها ، ومن المؤكد انها لا تريد ضرّاً بالشعراء، فهي على العكس تؤمن بالشعر إيماناً متحمساً يجعلها تنتظر منه أن يحقق المعجزات في سبيل إنقاذ هذه الأمة التي تعبر اليوم مرحلة متأزمة من حياتها . على ان سلامة النيـة لا تملك ان تعصم من الاندفاع العاطفيّ الذي نلمس آثاره في هذه الدعوة ، ولـذلك بات على الشعر المعاصر أن يواجه الموقف ويتخذ إزاءه قراراً .

وأول ما يؤخذ على هذه الدعوة التي تـذهب الى أن الشعر يجب أن

يكون « اجتماعياً » ، انها تتسلح بمجموعة من التعابير المبهمة التي لا تحاول تحديدها من نحو قولهم « الأبراج العاجية » و « المتهربون من الواقع » و « الأدب الشعبي » و « الشعراء الذاتيّون » . وقد أدّى تداول جماهير الكتاب لهذه الألفاظ الى اضطراب شديد في مدلولاتها وأكسبها من السطحية ما يجعل الناقد المثقف يتحرج من استعمالها محاولاً صياغة تعابير جديدة تؤدي معانيها الفنية والنظرية . أما العاطفية التي يتصف بها كثير من المقالات التي تؤيد الدعوة ، فهي تجعلها غالباً خلواً من الرصانة الفكرية التي تتسم بها الدعوات الفنية والمذاهب الفلسفية . ويبدو لنا ان الدعوة قد نسيت حتى الآن انها دعوة في مجال فنّي ، فهي تتحدّث عن كل شيء آخر غير الشعر ، مع انها موجهة الى الشعراء . ومن المؤكد انها لم تقف بعد لتفكر في أسس نظرية تخطها وتضمن بها لأتباعها من ناشئي الشعراء ما يقيهم التخبط وهم ينظمون قصائدهم وفقها ، ولم تتساءل بعد عن المدلول الشعريّ لهذه « الاجتماعية » التي تنادي بها : أهي منهج يتقي به الشاعر الناشىء العثرات الضخمة التي تنتظره في مسالك القصيدة الوعرة ؟ أهي تخطيط يدله على هيكل القصيدة ويعينه على بنائه ؟ أهي تحديد للموضوع ؟ كل هذه أسئلة تستهين بها الدعوة ، فالجهة الشعرية من الشعر المعاصر هي آخر ما تهتم له وكأنّها دعوة في مجال اجتماعي منفصل انفصالاً تاماً عن الشعر الذي تطبق عليه .

والدعوة بصورتها الحالية تحتمل نقداً شديداً من جهاتها كلها : فنّياً وإنسانياً ووطنياً وجمالياً . وأبرز مواطن الضعف فيها انها – كما قلنا – لا ترتكز الى أسس فنّية ، شعرية ، ولم يحاول كاتب واحد بعد أن يحددها من وجهتها النظرية . على أن في صيحاتها المتتابعة ما يمكن أن نعدّه أسساً مبهمة تريد تشييدها ، وفي حدود هذه الأسس نريد أن ندرسها ونناقش موقفها من الشعر إجمالاً .

أما من الوجهة الفنية ، فيبدو لنا أنّ الدعوة حين تلحّ على ان الشعر

يجب أن يكون اجتماعياً ، إنما تتناول « الموضوع » وتجعله الغاية الوحيدة المقصودة في كل شعر . فهي لا تهتمّ بسائر مقومات القصيدة كالبناء والهيكل والصور والانفعال والموسيقى والفكرة والمعاني الظاهرة والخفية ، وإنما تقصر عنايتها على موضوع القصيدة وكأنه العنصر الوحيد الذي يكوّنها . وهذا مخالف لمفاهيم الشعر البديهية ، فلعل الموضوع في نظر النقد الأدبي أتفه مقومات الشعر وأقلها استحقاقاً للدراسة المنفصلة ، وذلك لأن كل موضوع يصلح للشعر سواء أدار حول مشاكلنا القومية أو حول شجرة توت أو معركة سباب في شارع ضيق ، فالمهم على كل حال هو اسلوب الشاعر في معالجة الموضوع ، ولذلك نجد الموضوع عينه ميّتاً أو مغمى عليه عند شاعر ، حيّاً ينبض بالجمال المنفعل عند شاعر ثان . ومن هذا يبدو أن الدعوة تلحّ على العنصر الوحيد الذي ليس شعرياً في القصيدة .

ولا تقتصر الدعوة على عزل الموضوع عن سائر عناصر القصيدة ، وتضخيم قيمته الفنية هذا التضخيم الذي لا يشفع له شيء ، وانما تمضي في طغيانها الحسن النية ، فتأبى إلا أن تحدد مجال هذا الموضوع تحديداً صارماً . فكل شعور لا يتعلق بالوطنية بأضيق معانيها يفوز لديها بنعوت عاطفية جارفة لا يصد اندفاعها شيء . وهكذا نجدها لا تكتفي بهدم سائر معالم القصيدة ، وانما تهدف أيضاً الى أن تتحكم حتى في العنصر الوحيد الذي أبقته وهو الموضوع . فهي تحمل سيفاً بتاراً وتقف مترصدة ، فما تكاد تعثر على انفعال خصب يستجيب لجمال وردة ، أو حب ساذج أو شعور بأزمة نفسية يعانيها فرد إنسان ، حتى تضرب ضربتها في عنف وقسوة وتحكم على القصيدة بالتفاهة . وقد قرأنا في الصحف العربية مقالات عجيبة في النقد تصفق لكل قصيدة اجتماعية حتى إذا كانت من وجهة نظر الفنّ والنقد لا تستأهل أن تسمى شعراً ، ولو أراد النقد أن يتصدى لها لانهارت انهياراً فاجعاً . وهذا كله جناية الموضوع على الناقد .

وإذا فحصنا الدعوة من الوجهة الاجتماعية وجدناها في صميمها تنزع

الى أن تجرد الشعر من العواطف الانسانية . ذلك ان أشد سخطها واستنكارها ينهال على ما تسميه – دون أن توضح مقصدها – « المشاعر الذاتية » و « الهرب من الواقع » و « الانعزالية » ولو فحصنا هذه التعابير لوجدناها تنتهي كلها الى أن تنكر أن يكون شعور الفرد العاديّ من الناس موضوعاً للشعر ، فهو – لكي يستحق أن تدور حوله قصيدة – ينبغي أن يكون عملاقاً بلا مشاعر : فلا يحب الأزهار ، ولا يضيع وقته في مراقبة مغرب الشمس على حقول الحنطة ، ثم انه لا يتألم لهمومه الخاصة ، وهو يؤمن بأن الاستماع الى الموسيقى في هذه الظروف العصيبة إنما هو خيانة وطنية، ونحو هذا .. وليس أشدّ تناقضاً من هذا . فكأن الدعوة عندما أرادت أن تدعو الى الواقعية ابتعدت عن الواقع ابتعاداً عجيباً ، وأسلمت نفسها الى اعتقادات نظرية لا علاقة لها بالحياة .

وما هذا الواقع الذي تدعو اليه ؟ أليس هو حياة الناس ؟ الناس الذين لا يمرّ عليهم يوم دون أن يتألموا ويضحكوا لأسباب تخصّهم فردياً، ويعيشون مفكرين في عواطفهم وآمالهم وهمومهم ، وتشغلهم قضايا حياتهم الخاصة بكل ما فيها من ذكريات وحماسات ومشاكل نفسية وصداقات وأفكار . وأي لون من الشعر يستطيع أن يعبر عن هذه الحياة الواقعية الانسانية ؟ أهو الشعر الساذج المنفعل بالعبرات والبسمات أم هو الشعر الاجتماعي الذي يقف موقف الوعظ والخطابة ؟

ثم اننا حين نسلّط الضوء على قولهم « انعزاليّ » نجدنا إزاء لفظ من تلك الألفاظ التي وسّع الاستعمال معناها أو لعله ضيّقه حتى فقد دقّته . فالدعوة حين تستعمل هذا اللفظ في مجال النقد الأدبيّ تنسى ان المجتمع إنما يترك طابعه على الفرد إجباراً لا اختياراً بحيث تصبح السمة الاجتماعية وسماً طاغياً لا يملك الفرد أن ينجو منه حتى إذا لاذ بأشد أنواع «الانعزال». فحسب الانسان أن تكون انطباعاته البصرية والسمعية والذهنية قد تكونت كلها في مجتمع بعينه، لكي يكون واحداً من أفراد هذا المجتمع لا يستطيع

التهرب من طابعه العام . ومثل هذا الفرد لا بدّ أن يمثل المجتمع سواء أأراد أم لم يرد . وعلى هذا تصبح الاجتماعية سمة طبيعية لا تشبه الثوب الذي يستطيع المرء أن يخلعه متى شاء . انها شيء ينطبع في الـدم والفكر والأعصاب . وهذا شيء يلوح ان الدعوة تغفل عنه عندمـا تتحدث في احتقار عن أولئك « الانعزاليين الذاتيين الذين لا يمثلون مجتمعهم » .

ألا يدلّ هذا على ان الدعوة لا تستند الى الواقع وانما تشيّـد لنفسها دعائم من هواء في فراغ خيالي ؟ ذلك انها تغرم بالمجتمع فتحمل مصباحاً لتبحث عنه في ضوء النهار . وبدلاً من أن تتذكر انه كيان معنويّ لا وجود له إلا على صورة أفراد من الناس، نجدها تجلس على كرسي مريح وتتخيل له صوراً مثالية منمقة ، ثم تطلب الى الأفراد أن « ينضغطوا » في إطارات هذه الصور . وهذا منطق معكوس . فما هذا المجتمع ؟ انه نحن ... أنا وأنت أيها القارىء وجيراننا وأصدقاؤنا وبنو عمنا . وكلنا نمثله : الشاذ منا والذكي والغبيّ والموهوب . ولكن دعاة الاجتماعية لا يصدقون هـذا فهم لا يدرسون بيئتنا مستدلّين عليها بإنتاج شعرائها وأدبائها وإنما يريدون أن يملوا على الشعراء والأدباء أدباً يمثل البيئة ، وهذا ألطف المتناقضات.

هذا الموقف الذي تقفه الدعوة يؤدي بنا الى خسارة اجتماعية وأدبيـة كبيرة ، فأنصار الدعوة ينشغلون بابتداع الصور الخيالية لما يجب أن يكون عليه الكائن الاجتماعي النموذجيّ ، تاركين الواقع يرقد خلال ذلك منسياً. وهكذا نجدهم يملأون الصحف خطباً دون أن يحـاولوا استخلاص المعنى الاجتماعي الذي يدل عليه اتجاه هؤلاء الشعراء . وهل من المعقول أن يتجه جيل كامل من الشعراء الى اتجاه بعينه دون أن تكون هنالك أسباب بيئية وتاريخية موجبة ؟ ان الأدب ليس تفاحة مسحورة تنبت في الهواء وإنمـا هو ثمرة على شجرة تتصلّ بتربة ويحيط بها مناخ ، وهذا هو المعنى الذي ينساه دعاة الواقعية المزعومة **(Pseudo - realism)** .

ولندرس الدعوة من وجهتها الوطنية. فماذا سنجد ؟ هنا أيضاً ستجبهنا أسس منهارة لا تستطيع أن تثبت للفحص طويلاً. والحق ان العنصر الوطني قائم، لو فكرنا، على فهم للوطنية يضيّق معناها تضييقاً شديداً. فالدعوة عندما تؤكد ان انصراف الشاعر المعاصر الى تصوير عواطفه الخاصة يدل على نقص في حسّه الوطنيّ – والدعوة تستعمل ألفاظاً أعنف غالباً – إنما تفترض ضمناً ثلاثة مضمونات غريبة تستوقف النظر. وسنحاول أن نناقشها هنا.

أول هذه المضمونات ان الدعوة تفصل فصلاً قاطعاً بين دائرة «المواطن» الصالح ودائرة «الانسان». فلكي يكون المرء مواطناً صالحاً في نظرها ينبغي له أولاً أن يتخلص من إنسانيته، فلا يحبّ قوس قزح، ولا ينفعل لمنظر الحصاد، ولا تطربه أغاني الحمامة بين النخيل في ظهيرة بغدادية، ولا تمتعه مسرات الصداقة الساذجة، وذكريات نزهة عائلية مرحة على رمال جزيرة. فكل هذا إذا تغنى به الشاعر، إنما يثبت «سلبيته» في نظر الدعوة.

وما يمكن أن يقال في نقد هذا الرأي أن نسأل أنصار الدعوة أنفسهم ان كانوا في حياتهم اليومية لا يصرفون أكثر وقتهم في العواطف العائلية والحديث عن قضايا حياتهم الواقعية والتنكيت والجدل والغناء والغضب والمزاح والانفعال ؟ وما دمنا لا نستطيع أن نحكم على إنسان يفعل هذا بنقص الحس الوطني، فلماذا نعامل الشاعر معاملة أخرى، وما دامت الحياة الانسانية لا تناقض الحياة الوطنية، فإن من غير المعقول أن نحكم على شاعر بنقص الحس الوطني لمجرد انصرافه الى تصوير الجانب الانساني من حياته التي يشاركه فيها الناس جميعاً.

وأما ثاني المضمونات الغريبة التي تختفي خلف هذا الحكم الذي تسوقه الدعوة، فهو ينتهي بنا الى الحكم بأن «الوطنية» معنى مرادف للكفاح السياسيّ، وهذا مخالف للمعنى الحقيقي للوطنية، معنى حبّ الوطن العربي

وحسب . أما الكفاح السياسي فهو وظيفة النخبة المثقفة من القادة والزعماء والاختصاصيين في كل أمة . ويبدو أن الدعوة تتغافل عن حقيقة أخرى مهمة هي أن الوظيفة العظمى للملايين من المواطنين في كل بلد هي إعالة أسرهم وتحسين أحوالهم الاجتماعية وتهذيب أبنائهم وانصرافهم انصرافاً مخلصاً الى أعمالهم التي تؤهلهم لها امكانياتهم العقلية والجسمية، فليس عملهم هذا بأقل قداسة ومكانة من عمل السياسي المناضل والزعيم الموجه . وقد تكون الدعوة الى أن يترك الفرد العربي حياته الانسانية ويشتغل بالكفاح السياسي دعوة خطرة تسيء الى أمتنا الفتية التي تحتاج احتياجاً شديداً الى أبناء مثقفين مدربين ينصرفون الى أعمالهم التي يحسنونها : الفلاح الى حقله، والعامل الى آلته ، والمعلم الى تلاميذه ، والميكانيكي الى أجهزته، والنحات الى تماثيله ، والشاعر الى قصائده . أما الكفاح السياسي فهو عمل أناس مختصين لهم من ثقافتهم ودراستهم وظروفهم ما يهيؤهم لهذا العمل المعقد.

أما ثالث المضمونات ، فهو الحكم بأن الشعر لا يملك قيمة ذاتية في المجتمع ، وإنما هو واسطة لغايات أخرى . وهذا حكم يتجاهل القيم الحيوية التي يملكها الفن في حياتنا الانسانية بمعزل عن موضوعه . وأول هذه القيم ان الفن شحذ لملكات معينة في الانسان لا يعقل ان الطبيعة كانت عابثة عندما أوجدتها . وثانيها ما يراه الفيلسوف الفرنسي «جان ماري غويو» J.M. Guyau من أن في الفنون كلها وسيلة لإنفاق الفائض من الطاقة الانسانية الذي لا بد له أن ينفق، فإذا قضى المجتمع على الفن أدى ذلك الى أن تختزن طاقة متفجرة في الذهن الانساني دون أن تجد منفذاً، وهذا لا بد أن يؤدي الى نوع من فقدان التوازن بين الحياتين الحركية والنفسية، وهو أمر مضر بالحياة الانسانية .

وحتى إذا أردنا أن نعتبر الفن لعباً مجرداً كما يرى «كانت» و«سبنسر» فسرعان ما ينصرنا المذهب التجريبي الذي يقول بأن اللعب ضرورة بايولوجية ، فما يلوح لهواً خالصاً إنما هو في الحقيقة حاجة إنسانية متأصلة

لا بد من اشباعها . وهذه هي الفائدة الانسانية للشعر ، وهي فائدة تجعل اهتمام الدعوة بالموضوع أمراً لا داعي اليه ، فالشاعر يؤدي الى المجتمع الانساني خدمة جسيمة حتى وهو « يلهو » بالتعبير عن سروره بمراقبة القمر وهو يمرّ عبر السماء .

وإذا استشرنا أنصار مذهب التطوّر وجدنا فائدة الشعر تمتد حتى تشمل جهة جديدة بما تقدمه من متعة جماليه كالمتعة التي يجدها المرء في شقشقة العصافير وسكينة الفجر وهدير الشلالات وألوان الصخور . فهذه أشياء لا تستغني عنها الانسانية ، لأنها بما تقدم من لذة عاطفية تعين على تطور الحواس الجمالية عند الانسان وتساعده على النموّ العاطفيّ . والواجب الأعظم للشاعر الوطني ان يرهف مشاعر مواطنيه ويصقل أحاسيسهم الجمالية ويدفع بهم نحو مستقبل انسانيّ أرفع وأعمق .

* * *

وفي ختام هذا النقد العاجل للدعوة الاجتماعية نستطيع أن نقول ان الدعوة تتناسى تناسياً تاماً ان آداب الأمم لا تستجيب للدعوات الخارجية ، وإنما تنبع من تأثرها غير الواعي بالتيارات المتداخلة التي تكمن وراء الحياة اليومية وتنحدر من ظروفها التاريخية وملابسات حياتها النفسية عبر العصور . ولم يرو التاريخ أن أدب أمة من الأمم قد غيّر اتجاهاته وفق دعوة عامدة نادت بها الصحافة . ومن أعجب العجب أن يقف الذين يزاولون النقد هذا الموقف الواعظ بدلاً من أن يستخلصوا القيم التي يرتكز اليها شعرنا المعاصر الذي هو دائماً شعر اجتماعي انتجته تربتنا . وقد لا يخفى على الدعاة ان الموقف الوعظي ينطوي على تجاهل تام لقيمة العناصر اللاشعورية في كل أدب ، وهي عناصر ضرورية مصاحبة للإبداع والأصالة والاكتمال ومن دونها لا يكون الأدب أدباً . فماذا سينتهي اليه الشعر العربي ان قدّر لدعوة الاجتماعية أن تنجح ؟ لا شك في أنه سيصبح نمطاً واحداً مصطنعاً لا يملك الشاعر أن يحيد عنه ، وفي هذا سيلقى الشعر مصيره .

وإذا مات الشعر فكيف سيتاح له أن يكون عامل خير في حياتنا العربية ؟ هذا هو المحذور الذي ينساه دعاة الاجتماعية في اندفاعهم العاطفي . وان أعظم ما نخشاه أن تؤدي بنا دعوتهم الى أن نخسر أصالة شعرنا دون أن ننجح في أن نفيد الأمة العربية .

ألا تصبح الدعوة الى اجتماعية الشعر بهذا دعوة هدم ساذجة ينبغي أن نجند قوانا الذهنية كلها في كبح اندفاعها ورد سذاجتها المستبدة عن الشعر العربي ؟

الفصل الثاني

الشعر والموت

لعل كل متتبع للشعر المعاصر يتذكر تلك الهتافة المتحشرجة الخصبة التي أرسلها أبو القاسم الشابي وهو ينازع في أيام احتضاره الأخير :

جف سحر الحياة يا قلبي الباكي
فهيا نجرب الموت هيا [1]

فهذا بيت يلفت النظر بما يتخذه من موقف تجاه الموت يخالف الموقف المعتاد للمحتضرين ، فهو بدلاً من أن يعرض استسلام الشاعر لهذا الفناء الذي لا بد منه ، يصوره لنا وكأنه يقبل عليه باختياره في لهفة وشوق . ولفظة «نجرب» عميقة الدلالة هنا لما تتضمنه من إيجابية وقوة ، وذلك لأن التجربة فعالية ارادية يقوم بها الإنسان واعياً ، وهي بهذا تختلف

---

١ قصيدة تراجع في كتاب (الشابي حياته وشعره) لأبي القاسم محمد كرو (بيروت ١٩٥٤) .

اختلافاً جوهرياً عن الموت الذي هو استسلام سالب لا مفر منه لعوامل الانحلال والسكون . فإذا كان أبو القاسم قد سمّى رحلته الى هـذا العالم « تجربة » فهو انما يضع أيدينا بهذه اللفظة على موقفه من الموت، وبالتالي على موقفه من الحياة .

وقد كانت تجربة الموت تملك بالنسبة للشابي كل مـا تملكه التجارب الحيوية من متعة مبهمة وغموض مغر ، وفي وسعنا أن نتثبت من هـذا بمراجعة قصائده حيث نجده يذكر الموت عندما يتحدث عن الجمال والحياة والشباب والأمل والربيع . ونموذج هذا قوله في قصيدة «تحت الغصون» .

فلمن كنتِ تنشدين ؟ فقالت :
للضياء البنفسجيّ الحزين
للشباب السكران ، للأمل المعبود ،
لليأس ، للأسى للمنونِ[1]

فقد جمع في البيت الثاني الشباب والأمل واليأس والأسى و (الموت) في سياق واحد هو سياق الغناء والسكر بالحياة الكاملة التي لا يتم جمالهـا في نظر الشابي إلا باجتماع الفرح والألم والحركة والسكون فيها . وهذا هو التفسير لما يلوح غريباً من ان الشاعر يجعل حبيبته تذكر المـوت في اللحظة التي اكتملت فيها سعادتها، ذلك انه كان يؤمن بأن الحياة العميقة الكاملة لا تصل قمتها من الإدراك والوعي حتى تندغم بالموت ، وتفهمه فهماً جمالياً خالصاً . وقد كان جزء من جمال حبيبته انها تشاركه هـذا الايمان ، كما كان الاعتقاد عينه هو الذي قوّى (بروميثيوس)[2] عـلى احتمال آلامه الجسمية الرهيبـة ، ولذلك جعله الشاعر يرى في المـوت « ذوباناً في فجر الجمال » .

---

١ و ٢ المصدر السابق .

ان مظاهر عشق الشابي للموت تنتشر عبر شعره ، هناك مثلاً هذه اللوحة الباذخة التي يرسمها لموته في قصيدة « النبيّ المجهول » :

ثم ، تحت الصنوبر الناضر الحلو ،
تخط السيول حفرة رمسي
وتظلّ الطيور تلغو على قبري
ويشدو النسيم فوقي بهمس
وتظل الفصول تمشي حواليّ
كما كنّ في غضارة أمسِ [1]

في هذه الأبيات تخلو تجربة الموت من المرارة الرهيبة، فالشابي يذكرها في هدوء حالم ، وكأنها ستقوده الى عوالم خفيّة مسحورة يشتاق الى ان يجوبها . وهذا عين ما نستطيع استخلاصه من القصيدة المشهورة « الصباح الجديد » [2] فالأبيات الأخيرة فيها تذكرنا بحرارة الفرحة التي تنبثق في قلب غلام حالم يعبد البحر ، وقد أتيح له أخيراً أن يبحر في سفينة شراعية بيضاء ذات صباح دافىء ربيعيّ الشمس .

هذا الموقف الذي يقفه شاعرنا من الموت يعيد الى الذاكرة موقف الشاعر الانكليزي المبدع جون كيتس (John Keats) الذي يمكن أن نسميه شاعر الموت المفتون الأكبر ، فهو يقول في احدى قصائده : « الشعر والمجد والجمال أشياء عميقة حقاً . ولكن الموت أعمق . الموت مكافأة الحياة الكبرى » [3] . ويهتف في قصيدة مشهورة « كنت نصف عاشق للموت المريح ، وناديته بأسماء عذبة في أناشيد عديدة » . ثم يضيف بيتين : « الآن يبدو لي أكثر من أي وقت آخر ان من الخصوبة أن

---

١ و٢ المصدر السابق .
٣ قصيدة كيتس **Why did I laugh to-night ?**

أموت »[1] . ويدلّ كيتس على جنونه بالموت حتى دون أن يتحدث عنه حديثاً مباشراً ، ويكفي أن نشير مثلاً الى قوله في إحدى مطولاته «كان هناك موت حيّ في كل انبجاسة من النغم »[2] . ذلك انه يصف هنا الموت بالحياة دون أن يلوح له هذا متناقضاً على الاطلاق . والحق اننا نشعر ان الألفاظ « أموت . موت . ميّت » كانت تسكر حسّ كيتس وتبدو له متفجرة بالجمال كما يلوح من هذه العبارات التي نقتطفها من قصائده :

« مولد أزهار غير منظورة وحياتها وموتها في سكينة عميقة »[3]
« قال هذا وخطا بخفة ، في لون من المرح المملوء بالموت »[4]
« انها تعيش مع الجمال ، الجمال الذي يجب أن يموت[5]»
« الى بعض الأرواح المنفردة التي استطاعت أن تبعثر شبابها في الغناء وتموت »[6] .

وثمة شاعر ثالث وقف الموقف عينه من الموت ، هو محمد الهمشري (ذلك الشاعر الموهوب الذي كان موته خسارة شعرية كبيرة للأدب العربي الحديث) . ان احساس هذا الشاعر بالموت أكثر تميّزاً منه عند الشابي مثلاً ، حتى يكاد يقرب من كيتس ، وكأن أي حادث يرتبط بإحساسه لا بد أن يذكّره بالموت ، وهكذا نجد ان سعادته بالرجوع الى

---

١ قصيدة كيتس **Ode to a Nightingale**
٢ قصيدة كيتس المطولة **Hyperion** الكتاب الثاني .
٣ القصيدة المطولة **Endymion** الكتاب الأول – الأغنية الموجهة إلى **Pan** .
٤ **Endymion** – الكتاب الرابع .
٥ قصيدة كيتس **Ode to Melancholy**
٦ قصيدة كيتس **Sleep and Poetry**

قريته في قصيدة « العودة »[1] تعيد الى ذهنه ذكرى القمة العليا للحياة ، تلك القمة التي يبلغها الانسان بالموت :

أموت قرير العين فيك منعّما
يخدّرني نفح من المرج عاطرُ
ويلحفني هذا البنفسج ولتكن
مسارحَ عينيّ الرُبى والمخاضرُ
وآخر ما اصغي اليه من الصدى
خريرك يفنى وهو في الموت سائر

ولعلّ هذه الأبيات تذكرنا باللوحة الجميلة التي رسمها أبو القاسم لقبره ، فهنا نجد العطر والبنفسج وخرير الماء وشاعراً يموت سكران بالجمال مخدراً بالعبير . هذه العذوبة التي يجدها الشاعر في تذكر ساعة الموت تعيد الى الذاكرة قول كيتس في احدى رسائله الى خطيبته «فاني» : « هناك أمران خصبا الجمال أحلم بهما : حبك وساعة موتي » . والهمشري لا يقلّ عن كيتس تولهاً بالفناء ، حتّى انه نظم ملحمة كاملة سماها « شاطىء الأعراف »[2] وتحدث فيها عن رحلته الأولى بعد الموت نحو الحياة الأخرى . والقصيدة تكاد تكون أغنية حبّ موجهة الى الموت لا أثر فيها للحسرة ولا للذكرى ، وكأن الشاعر يلتذ بكل لحظة من لحظات موته ان صح التعبير .

أما الشاعر الانكليزي روبرت بروك Rupert Brooke الذي مات قتيلاً في الحرب العظمى ، فإن حبّه للموت لم يكن حب عشق كحبّ الشابي وكيتس والهمشري ، وإنما كان حب صداقة ، كان خالياً من تلك الحدة

---

١ « الروائع لشعراء الجيل » محمد فهمي (القاهرة) ص ٢٨ .

٢ المصدر السابق . ص ٣٦ .

الحسيّة التي لمسناها في شعر زملائه . وسبب هذا ، في رأينا ، أن بروك لا يرى في الموت غرابة تجعله يبالغ في حبه ، وانما هو شيء اعتيادي له ما للحياة من جمال وفيه ما فيها من ازعاج لا أكثر .

وقد ترك هذا الموقف أثره في شعر بروك الذي يتجه اتجاهاً يختلف عن اتجاهات الثلاثة الآخرين . فهو مثلاً يتحدث في احدى قصائده عن « شاعر » ميّت لقي حبيبته في جهنم،فراحا يركضان عبر شوارع الجحيم سروراً باللقاء .. ثم اكتشف فجأة ان عينيها فارغتان ، وأحس ، مكان شفتيها القديمتين ، برودة ثلجية . وأدرك أخيراً أنهما ميّتان كلاهما[1] . وفي هدوء تام يتخيل بروك في قصيدة أخرى ، موت حبيبته والطقوس الرومانية التي ستقيمها أسرتها عند دفنها[2]. ولا بد لنا أن ننبّه هنا ان هذا الموقف يخلو كلياً من رغبة الإيذاء التي تدفع أحياناً بإنسان مهجور الى أن يتخيل موت هاجره تشفياً أو إغاظة . فبروك يصف موت الفتاة لمجرد اللذة التي يجدها في وصف الحادث بصفته الانسانية . والموت عنده حدث اعتيادي لا يستدعي الجنون . وهذا أمر يجعل استعماله للانتقام والتشفي ضرباً من العبث المستحيل. وفي قصيدة ثالثة يتخيل بروك نفسه وقد مات ، ولا يصحب تخيله هذا أيّ حزن ، وإنما مقصد القصيدة أن تصف رعشة مفاجئة تسري بين الزملاء الموتى ويدرك الشاعر منها ان حبيبته قد ماتت ووافت عالم العدم[3] .

ألا يبدو من هذا كله ان الموت عند بروك يتجرد من فكرته المخيفة المحزنة تجرّداً كاملاً فلا تبقى منه إلا الحقيقة العارية ؟ وهذا يجعل موقفه

---

١ قصيدة Dead Men's Love لروبرت بروك .

٢ قصيدة بروك Ambarvalia ومطلعها

Swings the way still by hollow and hill

٣ قصيدة (Sonnet) ومطلعها :

oh !. death will find me, long before I tire.

منه مختلفاً عن الموقف المألوف بين الناس . فهؤلاء يجعلونه خاتمة بينما يراه بروك في أكثر الأحيان بدايـــة فنية لإمكانيات متعددة . وهذا يعيد الى ذاكرتنا قصيدة كيتس (هايبريون Hyperion) وفيها نجد (أبولو) الإله الجديد لا يبلغ مرتبة الالوهية إلا بعد أن يموت **(die into life)** وبهـذا يكون الموت خطوة نحو الحياة الكبرى .

* * *

بعد هذا الاستعراض السريع لمظـــاهر الولع بالموت في شعر الهمشري والشابي وكيتس وبروك .. سنحاول أن نتساءل عن العلاقـة الممكنة بين هذا الولع الغريب بالموت ، والوفاة المبكرة التي أردت الشعراء المذكورين وهم في غضارة الشباب قبل الثلاثـين . ولعل بعض السر يكمن — في حالة كيتس والشابي — في مرض السل الذي ماتا بـــه في سن السادسة والعشرين ، فالمعروف ان هذا داء عاطفي تصحبه أعراض من الحساسية والعذوبة وحدّة الانفعال[1] غير أن الهمشري وبروك قد ماتا فجأة لأسباب عارضة ، فتوفي الأول في عملية جراحية بسيطة أحسبها الزائدة الدودية ، ومات الثاني قتيلاً خلال الحرب ، وهذا يبعد أن يكون المرض هو السبب في حب الموت . فبماذا ، اذن ، نعلل هذه الظاهرة الغريبـة ؟ ولمَ كان هذا الحبّ الخصب للموت عند شعراء ماتوا في ريعــان شبابهم ؟ أكان الغرام يتصل بالوفاة المبكرة عن طريق الإيحاء على وجــه ما ؟ أم كان نتيجة لإدراك غامض للموت المبكر الذي ينتظر في زاوية من زوايا المستقبل القريب ؟

---

١ حين كتبت هذا الفصل سنة ١٩٥٤ كان الشائع في الوسط الأدبي أن الشابي قد مات بمرض السل الرئوي . والظاهر الآن ، من الدراسات الأحدث في تونس ، بلد الشاعر ، ان مرضه كان ضعف القلب ، وانه لازمه منذ يفاعة سنه . وقد آثرت أن أترك هذا البحث كما نشر دون تعديل مع الاحتراز بهذه الحاشية .

لكي نصل إلى أجوبة هذه الأسئلة نلاحظ أن بين الشعراء الأربعة صفة مشتركة يملكونها جميعاً على شيء من التفاوت ، هي حدة الإحساس أو القدرة على الانفعال العنيف . وهذه صفة لا يملكها المتوسطون من الناس، ولعلّ هذا من حسن حظّ الانسانية . ذلك ان الانفعال إسراف في الطاقة لا ترضاه الطبيعة . والحق ان الطبيعة تمقت الاسراف في الجهات كلها وتعمل جاهدة على رد الحياة البشرية الى الاعتدال الذي يضمن لها البقاء.

ومن السهل أن نمثل لهذا الاسراف في الانفعال بالاشارة الى قصيدة « العاشق الأكبر » (The Great Lover) لبروك . وقد عدّ فيها الأشياء التي أحبّها حباً شديداً ، على كثرتها . وسنعجب حين نجدها تشمل الصحون البيضاء والأكواب،والغبار ، والسطوح المبللة تحت ضوء الطريق، وأقواس قزح : ودخان الخشب المحترق ، وقطرات المطر المختبئة في الأزهار الدافئة ، ونعومة الأغطية ، وخشونة الشفوف ، والغيوم،والجمال اللاعاطفيّ الذي تملكه آلة ضخمة ورائحة الثياب القديمة ، والألم الجسميّ وهو يتحول الى الهدوء ، والنوم والأماكن العالية ، وأشجار البلوط ، وأشياء أخرى كثيرة غير هذه . وهي أشياء منحها الشاعر كثيراً من الانفعال الذي يخزنه سواه من الناس للأحداث الكبيرة في الحياة . فالانسان المتوسط يدرك في أعماقه ان هذا التبذير في الاحساس مضر بحياته ، ومن ثم يبتعد عنه ويحرص على الاقتصاد في العاطفة .

وفي حالة الهمشري تجبهنا تلك الحدّة العاطفية التي نلمسها في الصلاة الملتهبة التي أرسلها الى حبيبته « جتا » في عالمها اللامنظور [1] وتلوح لنا في وضوح ونحن نقرأ قصيدته البديعة في « النارنجة الذابلة » [2] وكلا « جتا »

---

١ الروائع لشعراء الجيل . قصيدة « إلى جتا الفاتنة » ص ١٧ .

٢ نفس المصدر — ص ١٢ .

و « النارنجة » رمالٌ منهارة لا يقيم عليها الانسان المتوسط الحكيم سعادته، فالأولى وهم مطلق والثانية مجرد شجرة فانية .

وقد كانت انفعالية الشابي أكثر اتساعاً من انفعالية الهمشري حتّى كانت العواطف عنده مرضاً ناهشاً ، فعاش الشاعر يلهث وأتعبه الشعر حتّى قتله . ان الشعر قد كان هو السل الأكبر في حياة هذا الشاعر المشتعل، ومن أجله عاش يتعذب بكل جمال يمرّ به ، وان كان عذابه لذيذاً .

أما كيتس فنحن نحتاج الى أن نقف عنده وقفة أطول ، فقد كان الانفعال ، بالنسبة اليه ، هو الموضوع وهو غاية الحياة كلها . وهذا يخالف الموقف الشائع الذي لا يرى في العواطف إلا عرضاً يصاحب الأحداث ويستحسن الانسان المتوسط أن يتجنبه جهد الامكان . ويكفي ، لكي نشير الى المكانة العميقة التي يحتلها الانفعال من حياة كيتس ، أن نقتطف بيتين رائعين وردا في احدى قصائده . قال :

« أوّاه ، هل وجد قط ذلك الانسان
المنفرد الذي أحبّ ولم تقتله الموسيقى ؟ »[1]

ان المضمون الفكري الذي تنطوي عليه هذه الصرخة العاطفية الغنية بالمعاني هو ان اجتماع الانفراد والحب والموسيقى في حياة أي انسان كفيل بأن يثير انفعاله الى درجة قاتلة . غير أن كيتس كان يتحدث عن نفسه، وقد كان يدرك في مرارة ان الموسيقى لم تقتل من الناس كثيرين غيره .

والحق ان كيتس قد كان يملك قدرة خارقة على الانفعال يندر مثيلها حتّى بين الشعراء والفنانين الكبار وكأنه كان متجهاً بكيانه كله الى أن يحترق ليكون شاعراً عظيماً . ان ألفاظه تنبجس بالعواطف الغزيرة والاحساسات الحادة حتّى يكاد القارىء المرهف المتذوق لا يقوى على أن

---

١ قصيدة كيتس Endymion الكتاب الثاني .

يقرأ كثيراً من شعره في جلسة واحدة . وقد عالج كيتس قضية الانفعال في أساليب مختلفة في شعره ، على نطاق عام حيناً ، تفصيلي حيناً آخر . وأول ما يلفت نظرنا ان شخصياته في القصائد القصصية كانت كلهـا شخصيات مرهفة الحساسية تذهب في القدرة على الانفعال المركز الى حدود بعيدة تكاد تصبح شـاذة . وهكذا نجد ان (بورفيرو ومادلـين)[1] و (لاميا وليسيوس)[2] و (انديميون وسينثيا)[3] و (ساترن »[4] وغيرهم كانـوا كلهم متوحشين في حبهم وكرههم وسخطهم ورضاهم ، وقلما كانوا يعرفون الوسط . انهم أناس يعيشون بعواطفهم ويأكلون قلوبهم .

وهكذا نجد انديميون – في القصيدة الوحشية الجمال التي تحمل اسمه – يغرم بسينيثا غراماً عاصفاً لا مثيل له ويـترك قلبه نهباً لكل جمال يحيط به مهما صغر ، حتى يكاد يتعذب بحبه لأشياء مثل الفراشات وزنابق الماء وضربات قاطع الأخشاب في غابات (لاتموس) .

أما قصيدة (لاميا) فهي تنتهي بمعانيها اللاشعوريـة المكتنزة الى ان التفكير يقضي على الحياة عندما يحاول أن يقتل العاطفة: لقد كانت (لاميا) أفعى تحولت الى فتاة جميلة بقدرة سحرية ، غير أنها كانت مخلصة في حبها للطالب (ليسيوس) عاشق الشعر والفلسفة، فبنت له قصراً مسحوراً جدرانه من الموسيقى . وفي يوم الزواج ، خلال دعوة صاخبـة بالعطر والموسيقى والألوان ، يتدخل (أبولونيوس) استاذ الفلسفة فيحـدّق في (لاميا) تحديقة ثابتة طويلة تكشف عن حقيقتها الخيالية وتهدم الجدران الموسيقية للمنزل ، وإذ ذاك تصرخ (لاميا) وتتلاشى . والى هنـا يكون الموقف غير غريب بالنسبة للقارىء فماذا في أن يهـدم الواقع الملموس

---

١ بطلا قصيدة كيتس The Eve of St. Agnes

٢ بطلا قصيدة كيتس Lamia

٣ بطلا قصيدة Endymion

٤ شخصية بارزة في قصيدة كيتس Hyperion

خيالات من هذا النوع ؟ غير أن النتيجة التي انتهى اليهـا (ليسيوس) هي الموضوع الهام بالنسبة لكيتس . ذلك ان (ليسيوس) قد مات حالاً عندما فقد حبيبته المسحورة ، وسدىً حاول (ابوانيوس) انقـاذه . وقد كان هذا سر كيتس أيضاً .

* * *

هذه المبالغة في بذل القوى النفسية لا بد أن تـؤدي بالشاعر الى أن « يستنفذ » قواه الروحية والشعورية في بضع سنين ، ثم يقف لاهثاً فجأة ويضطرّ الى أن يموت . فالانفعالية تشبه الاحتراق ، لأنها تجعـل الشاعر ضعيفاً إزاء مظاهر الحياة المحيطة به ، فكل جمال يعصف بقلبه ، وكل اتساق يملأ مشاعره بالحماسة الطافحة ، وهذه حالة تصبح فيها قيمة الأشياء المحيطة بالشاعر أغلى من حياته نفسها .

وهكذا كان الانفعال أول طريق الى الموت في حياة هؤلاء الشعراء ، لأن رصيد الانسان من الطاقة العاطفية محدود بحيث إذا بالغ في صرفه انتهى الى «افلاس» انفعالي مبكر . وهذا الإفلاس هو الباب المؤدي الى الموت. ولنتخيل كيتس أو الشابي من دون انفعال . انهما ولا شك يموتان ...

ولعل هذه الحقيقة تبيح لنا أن نعتقد أن هذا الولع الذي صبّه شعراؤنا على الموت كان يتضمن إدراكاً باطناً سابقاً للخاتمة المبكرة ، تسوقهم اليه ملاحظتهم الخفية لانعدام التوازن بين المبذول من طاقتهم العاطفية والرصيد الكامل منها في كل حياة انسانية . وكأن الواحد منهم كان يشعر بأنـه يقتل نفسه شيئاً فشيئاً حينما يسرف في طاقة الانفعال .

ولا شك في ان هذا يلوح حماقة للمتوسطين من الناس وهم أغلبيـة البشر . غير ان منطق العبقرية إجمالاً ينسجم مع ما سمّاه (نيتشه) بالرغبة في الفناء للتفوق على الذات . وهي رغبة غير واعية لا يد للشاعر الانفعالي فيها ، فهو بطبعه مسرف ، وان أدى الاسراف الى موته ، لا بل انه

يسرف لكي يموت . وهو يمنح الأشياء كلها قيماً جمالية أعلى من القيم التي يمنحها إياها الفرد العادي ، ويؤدي هذا «المنح» الى الموت .

ومن ثم يتكون في حياة الشاعر الانفعالي مثلث من القيم زواياه الثلاث هي الانفعال والشعر والموت . فالشاعر يحب الانفعال لأنه يؤدي الى الشعر على انه يلاحظ ان الانفعال هو الموت لأن الأول طريق محتم الى الثاني... ومن ثم تبدأ مرحلة من الغرام بالموت نفسه تقابل الغرام بالشعر حتى تصبح الألفاظ الثلاثة في معنى واحد . انها مرحلة يندغم فيها الطريق بالغاية التي ينتهي اليها في وحدة متينة لا انفصام لها .

وربما كان رأينا هذا محض « جولة » جبنا فيها جهة وحشية من جهات التعليل الأدبي . ولعل الموضوع يحتاج الى أن نواجهه مرة أخرى ..



البَابُ الثَّالِث

في نقدِ الشِّعر

- مزالق النقد المعاصر
- الناقد العربي والمسؤولية اللغوية



الفَصلُ الأوّل

مزالق النقد المُعاصِر

ما زال النقد الأدبي بمعناه الحديث فناً ناشئاً في آدابنا المعاصرة تنقصه الأسس التي يرتكز اليها في أحكامه ويعوزه التركيز والرصانة . فنحن ما زلنا نعبر من حياتنا تلك الفترة التي تتصف بالعفوية والاستغراق ، وهي فترة تمر بها الآداب في أوائل يقظتها حين يكون انتاجها غير شاعر بذاته، فيتفجر على صورة أدب يعالج الانطباعات النفسية والذهنية والاجتماعية معالجة تلقائية دون أن يقف ليراجع هذا الانتاج ويحكم عليه .

والنقد الأدبي مرحلة يبدأ فيها الأدب العفوي إحساسه بذاته على أثر نضجه واكتمال نموه وشعوره بفيض من الحيوية الناقدة التي لا بد لها أن تنطلق . وهو في حياة أية جماعة يمثل مرحلة اكتمال ثقافي يمكن أن نسمّيه وعياً بالذات ولهذا نجد المألوف في آداب الأمم أن يوجد الفنانون أولاً ثم النقّاد .

وما دامت الحاجة الى النقد الأدبي قد بدأت تبرز وتتضخم في آدابنا فليس من شك في انه على وشك نمو سريع ، فمتى اقتضت الظروف ان يوجد لون معين من الأدب كان لا بد له أن يوجد ، وأمامنا شواهد تاريخية كثيرة على هذا القانون . على ان هذا الفرع من فروع التأليف وهو يسير على غير هدى سيضيع جهوداً كثيرة حتى يهتدي الى الأسس التي ستوجهه وتحكمه ، وحتى تنشأ فيه النظريات والمذاهب والمدارس التي تستند الى أدبنا المحلي دون ارتكاز الى نظريات النقد الأوروبية .

والمزالق التي يجابهها النقد العربي اليوم أكثر مما يمكن معه الاطمئنان ، فالناقد يدخل هذا الميدان المضلل دون نظريات تقوده ولا مذاهب توجهه ولا أسس يعتمد عليها في أحكامه ، وإنما يجد مكان ذلك إحساساً داخلياً مبهماً يهتف به انه ، وهو يسلك مسلك الناقد ، إنما يضع بنفسه خططاً وقوانين وأسساً ، ذلك لأنه لا يملك حتى نماذج رديئة يقيس عليها . ومن هنا ينشأ في نفسه التهيّب ويحس بضرورة الحذر الشديد والاقتصاد في الأحكام وإلاّ جرفه تيار الابتذال . وهذا فيما نظن موقف كل ناقد مثقف يعرف هدفه معرفة جيدة ، ويهمه ألا يضل الطريق . فالنقد في هذه المرحلة من مراحل نموّنا الثقافي موضوع دقيق خطير ، وسيكشف المستقبل القريب الغطاء عن كثير مما يمرّ بنا اليوم باسم النقد فيلوح لنا إذ ذاك مظهراً من مظاهر صبانا الثقافي لا أكثر .

وأحد المزالق الشائعة التي يكثر سقوط الناقد العربي المعاصر فيها، مزلق يغلب على ظننا انه صدى للأبحاث السايكولوجية الحديثة التي تصب اهتماماً ضخماً على الفنّان نفسه حين تحاول تقديم انتاجه الفني . وقد بات شائعاً ان يكتب الكاتب مقالاً في نقد قصيدة أو ديوان شعر فينتقل دون وعي الى الحديث عن حياة الشاعر وظروفه الاجتماعية والبيئية . وليس من الضروري، لكي يتم السقوط في هذا المزلق، ان يتحدث الناقد عن مولد الشاعر وطفولته، وإنما يكفي أن يقول ان هذه القصيدة تدلّ على ان الشاعر جبليّ مثلاً ،

وانه يعيش حياة هادئة ونحو هذا لكي يخرج كلياً عن حدود مملكة النقد الأدبي ويدخل في نطاق سيرة الحياة .

ذلك ان المهمة الأدبية للناقد تبقى مقيدة بالقصيدة من وجهتها الجمالية والتعبيرية ، في دراسة موضوعية خالصة ، يلاحظ خلالها هيكل القصيدة العام ، ويقف عند أداة التعبير فيدرس مدى اتساقها مع جو القصيدة والعاطفة التي تسيطر عليها ، ويدرس الوزن واللمسات الموسيقية وأثر القافية ، ويتحدث عن الموضوع وأسلوب الشاعر في تناوله ، ويعين الأساس الذي ترتكز اليه الفكرة العامة،وقد يخرج الى المقارنة بين قصيدة وقصيدة وشاعر وشاعر . ولا بأس في أية اتجاهات أخرى لا تخرج عن هذه الحدود ولا تدخل في نطاق حياة الشاعر وآرائه الاجتماعية ، فهذا يدخل في باب السيرة وهي دائرة منفصلة عن دائرة النقد الأدبي .

وأقرب المزالق الى مزلق السيرة هذا ، اتجاه الناقد الى العناية بما في القصيدة من أفكار وجعلها الأساس في نقده . وهذا خطأ شائع يسهل الوقوع فيه خاصة في هذا القرن الذي تشعبت فيه الآراء وزادت سطوتها في الأذهان فبات لكل منا معتقده الخاص الذي يؤمن به إيماناً عميقاً ويتحمس له . ومهمة الناقد الأدبي شاقة لأن عليه أن يتجرد من طغيان آرائه وهو يتناول القصيدة التي يدرسها ، فالمهم بالنسبة له هو القصيدة لا نوعية الآراء التي تحملها . والحقيقة ان استهواء الأفكار والآراء استهواء خطر لا سبيل الى الاستهانة به خاصة حين تكون هذه الآراء مما يمسّ القضايا الحساسة في أنفسنا ، انسانية كانت أو قومية أو فردية . وكثيرون من الناس يجنحون دون وعي الى الاعجاب بكل قصيدة تعبّر عن آرائهم متغافلين عن ضعف القوى الشعرية فيها تغافلاً تاماً . وتلك حالة تشفع فيها للقصيدة عوامل لا علاقة لها بالشعر ، وهي حالة يقع فيها كثير ممن يكتبون في النقد ، فالقصيدة عندهم رديئة لأنها تحتوي على رأي في الحياة يخالف رأيهم وكأن لآراء الشاعر قيمة فنية تؤثر في حكمنا على شعره .

والمشكلة الأساسية في هذا المزلق، ان الكاتب يخلط بين القصيدة وموضوعها وهما شيئان منفصلان . ويمكن أن نقول إجمالاً ان الموضوع ينبغي أن يؤثر في القصيدة لا في الناقد ، فكل ما يهم الناقد أن يلاحظه هو كفاءة القصيدة للتعبير عن الموضوع دون أن يناقش صلاحية الموضوع من الوجهة التاريخية والاجتماعية ، فهذه تدخل في حدود مهمة الذين يدرسون تاريخ الحركات الوطنية والأدبية ، وهي ان استأهلت من الناقد التفاتاً فهو التفات الاشارة ، الذي لا يعفيه من نقد القصيدة نقداً موضوعياً . والسقوط في هذا المزلق يستطيع أن يتم كما تم سابقه دون تطرف كبير ، فيكفي أن يهتم الكاتب بالاشارة الى آراء الشاعر حتى دون أن يناقشها لكي يخرج من حدود مهمته . ومن نماذج هذا الخروج أن يقول الناقد للقارىء ان الشاعر يحب الطبيعة أو إنه شديد الحساسية بدليل قوله ... وانه يدعو للانطلاق بدليل قوله ... ونحو ذلك . فهذا كله لون من الدراسة الاجتماعية والنفسية ولا علاقة له بالنقد .

ومن أبرز المزالق التي يحذرها الناقد المثقف ما يمكن أن نسميه بالنقد التجزيئي ، وهو ذلك النقد الذي يتناول القصيدة تناولاً تفصيلياً يقف عند المظاهر الخارجية ويعفي نفسه من معالجة القصيدة باعتبارها هيكلاً فنياً مكتملاً . وأظهر أعراض هـذا النقد اعتبار القصيـدة مجموعة من المعاني وحدتها البيت على الأسلوب القديم . وفي هذه الحالة يقف الناقد عند البيت الواحـد مناقشاً في أسلوب كلامي ويتناول التعابير مفصولة عن السياق فيحكم عليها بالجمال أو القبح . ويصبح ناقد هذا النوع خطراً حين يكون ذكياً بارع الأسلوب ، فهو إذ ذاك يفلح في تضليل طالب الأدب الناشىء وتوجيهه وجهة غالطة في التذوق والحكم ، فبدلاً من أن يقدم له أسلوباً منهجياً في تقييم القصيدة يشغله بملاحظات ذكية لاذعة هنا وهناك. مثل هذا الناقد ينسى ان الناقد الحقيقي يبدأ بعد هـذه المرحلة التي تقف عند الثوب الخارجي وتترك جوهر القصيدة مطموراً بعيداً عن تذوق القراء.

وأحد المزالق أن يعتاد الناقد أن يكون سلبياً في أحكامه فبدلاً من أن يدل على مواطن الجمال في الشعر المنقود ، يكتفي بتبرئتـه من المعايب الشائعة . ونموذج هذا تلك العبارة التي يكررهـا الكتّاب حين يحاولون الحكم عـلى شاعر مقبول ، وهي قولهم « انه شاعر حقيقي يشعر ولا ينظم .. » أفلا تتضمن كلمة « شاعر » معنى « الحقيقي » الذي يشعر » ؟ ومتى كان الشاعر يمتدح بأنه ليس « نظّاماً » ومن أمثلة هـذه الأحكام السلبية مـا قرأناه لأديب كبير في نقد ديوان لشاعر معروف . قال : « لا تكلف ولا تبذل ولا لف ولا دوران ولا بهرجة بيانية وعروضيـة ولا تفتيش مضن عن أوابد الكلم والمعاني » . ولسنا نفهم كيف يكون هذا مدحاً إلا إذا أصبح مجرد خلو الشعر من بعض العيوب الفادحة يمكن أن يعد فضيلة تمتدح ، وإلا إذا كان المعنى ان شعرنا اليوم يقوم عـلى اللف والدوران والبهرجة والتفتيش المضني عن الألفاظ .

وأحد المزالق الخطرة يكمن وراء استهواء الأفكار والسُكْر بالنظريات ، وهو مزلق يتردّى فيه أولئك الموهوبون الذين قال عنهم (ت. س. ايليوت) في بعض مقالاته انهم يملكون عبقريات خلاقة ، إلا انهم لتعطيل في قواهم المنتجة ، راحوا يتسلّون بالنقد الأدبي . مثل هؤلاء عادة يحوكون حول القصائد نظريات متحمسة أو تفسيرات من لون بعيد عن الأصل بعـداً كبيراً قلما يلاحظونه ، فهم منتشون ببريق الفكرة التي ابتدعوهـا وليس على القصيدة إلا أن تنضغط وفق القالب الذي يريدونه .

وقريب من هؤلاء أولئك الذين يحملون عن القصائد آراء سابقـة قبل أن يقرأوها فليس أخطر من هذا الاستعداد العاطفي ، لأنه أحياناً ينوّم حاسة التذوق ويعطل قابلية الحكم ليفرض رأياً غير مقبول .

أما إغراء الاسلوب والانتشاء بالألفاظ والتعابير فهو شرك للناشئين من النقاد الذين يسكرهم إحساسهم بالقدرة على التعبير فينشئون مقـالاً منمقاً عالي الاسلوب مكتمل الانشاء ، إلا انه لا يمسّ القصيدة التي يتناولها إلا

مسّاً خفيفاً ، ومن هؤلاء فئــة تغرم بكتابة المقدمات التاريخية المتعلّقــة بموضوع الشعر . وأعرف أديباً يكتب في نقد قصيدة تصف سنابل القمح في حقل فيبدأ من تاريخ صنع أول طاحونة هوائية .

هذه المزالق كلها قائمة أمام الناقد العربـي المعاصر تفرضها عليه الظروف التاريخية التي واكبت نهضتنا الحديثة ، وهي بما فيها من استهواء تـوشك ان تلقف كثرة بارزة من كتاب النقد المعاصرين بحيث بات المجال محفوفاً بالخطر . وما لم يتسلح الناقد المعاصر بثقافة متغلغلة نفاذة أصبح لا بد له أن يـــذهب في الضحايا ويساعد في إسلام أدبنا المعــاصر الى الفوضى والاضطراب .

الفَصْلُ الثّاني

الناقد العربي والمسؤولية اللغوية

تتجلى ، لمن يراقب النقد العربي المعاصر ، ظاهرة خطيرة شائعة فيه، ملخصها ان النقّاد يتغاضون تغاضياً تاماً عن الأخطاء اللغوية والنحوية والاملائية فلا يشيرون اليها ولا يحتجون عليها . وكأنهم ، بذلك ، يفترضون ان من حق أي انسان أن يخرق القواعد الراسخة وأن يصوغ الكلمات على غير القياس الوارد وأن يبتدع أنماطاً من التعابير الركيكة التي تخدش السمع المرهف ، وكأن من واجب الناقد أن يوافق على ذلك كله موافقة تامة فلا يشير الى الأخطاء ولا يحاول حتى أن يعطي تلك الأخطاء تخريجاً أو مسامحة . ولقد أصبح هذا التغافل هو القانون النافذ في كل نقد تنشره الصحف الأدبية ، حتى لقد يتصدى الناقد الى نقد ديوان شعر مشحون بالأغلاط المخجلة فلا يزيد على أن يكيل كلمات الاعجاب للشاعر على تجديده وإبداعه ، مهملاً التعليق ولو بكلمة زجر عابرة،على فوضى

التعابير والأخطاء . أفلا ينطوي هذا الموقف من النقاد على تشجيع واضح للجيل كله على الاستهانة باللغة العربية والاستخفاف بقواعدها الرصينة ؟ والى أي مدى ينبغي أن يعدّ الناقد نفسه مسؤولاً عن لغة الشعر المعاصر ؟

والواقع ان ازدراء الناقد للجانب اللغوي من النقد ليس إلا صورة من ازدراء الشاعر نفسه للغة وقواعدها ، فإن مصدر هذا الازدراء منهما واحد ، وفي وسعنا أن نعود بالظاهرة الى منابعها الحقة في حياتنا المعاصرة نفسها . وليست اللغة بمختلف مظاهرها ، إلا مرآة تنعكس فيها حياة الأمة التي تتكلمها .

إن الجذور الرئيسية لهذه الظاهرة تختبىء في شبه عقيدة موهومة وقع فيها الجيل العربي المعاصر مؤداها ان الاهتمام باللغة والحرص على قواعدها المختلفة ، يدلان على جمود فكري في الأديب وقد يشيران الى نقص صريح في ثقافته الحديثة . وقد تبلورت هذه العقيدة الزائفة في أنفس الشعراء والكتّاب حتى أصبحت تعني لديهم ان التجديد يتجلى فعلاً في ازدراء القواعد النحوية وإهمال المعجم والمقاييس اللغوية التي تعترف بها الأمة كلها . ولعل الناقد العربي ملزم بأن يعترف اليوم بأنه بات يشعر بكثير من الحرج والاستحياء اذا ما همّ بتنبيه شاعر الى كلمة مغلوط فيها أو قاعدة مخروقة في شعره . ليس ذلك لأن الناقد يقرّ الخطأ ، وانما لأنه يخشى أن يقال عنه إنه ناقد رجعي لم يتصل بالتيارات الحديثة في النقد ، ولم يسمع بعد بأن المضمون أهم من الشكل أو انه العنصر الأوحد في القصيدة التي ينقدها .

إن القول بأهمية المضمون وسبقه لكل قيمة غيره في القصيدة قول شائع اليوم. وهناك زمرة من النقـّاد تشهره سلاحاً بتـّاراً في وجه كل ناقد يحرص على سلامة اللغة. حتى لقد قامت مدارس بعينها تدعو الى هدم القواعد باسم

هذا وذاك من الأسباب الواهنة . ولم ترتفع ، في ردع هذه المدارس ، إلا أصوات خافتة خجلة ما لبث الصياح حتى أسكتها. وليس لهذا الصياح — في نظر العلم — اسم غير الإرهاب الفكري . وان واجب الناقد المخلص ليقتضي أن يعلن رأيه ولا ترهبه التسميات . ذلك ان الأسماء انما تكتسب قيمتها من الحقائق التي تسندها . ثم ان قضية اللغة العربية يجب أن تكون أعزّ علينا من سمعتنا الشخصيّة باعتبارنا كتاباً مجددين ذوي ثقافة حديثة . وبعد فهل حقاً تستطيع الدعوة الى سلامة اللغة أن تسلب الناقد صفة التجديد ؟ وهل حقاً حقاً ان سلامة اللغة ليست شرطاً في جمالية القصيدة ، كما يزعم بعضهم ، وكما يريدوننا أن نصدق ؟ وهل يسوغ لأي ناقد ، مهما كان حديثاً في ثقافته ، أن يتحدث بلغة النظريات والتحليلات عن أية قصيدة حافلة بالأخطاء المشوهة والتعابير الركيكة ؟

ان الأمة العربية تمرّ اليوم بمفرق هام من مفارق حياتها ، ونحن ملزمون بأن نعمل ، كلٌ في الجهة التي تؤهله لها فطرته ، في سبيل ان نرفع مستوانا ونبرز مواهبنا ونتنج في الحقول كلها . وعلى الناقد العربي يقع قسط كبير من حماية اللغة العربية الجميلة من كل دعوة مريضة للعبث بها . ان هنالك اليوم مدارس بعينها هدفها الرسمي أن تهدم قواعد اللغة العربية وتقضي عليها قضاءً مبرماً . وسواء أكانت هذه المدارس تصدر في دعوتها عن نزوة فكرية بريئة ، أم كانت تتعمد — لغرض مبيّت — ان توهن اللغة العربية وتهدم أصالتها ، فإن علينا أن نتصدى لها ونناقش دعوتها مناقشة الحريص الذي يغار على لغة الضاد من أن يعبث بها عابث غير مسؤول . وانه ليحزننا أن نرى أكثر نقادنا غير عابئين . وإلا فما الذي جعلهم يسكتون سكوتاً متصلاً على الظاهرة الخطيرة التي بدأت منذ سنين تشيع في شعر المدرسة اللبنانية الحديثة ، ظاهرة العبث بالقواعد النحوية الراسخة وإخضاع اللغة للسماع الشاذ الذي لا يعتدّ به؟ لماذا لم يحتج أي من نقادنا على « أل » التعريف وقد راح جيل كامل من

شباب لبنان يدخلها على الأفعال فيقولون في مثل الأشطر التالية :

أفقاصه الترن في الهياكل
الأروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل
التود ان تحبس بي الحياة والتجددا [1]

ولماذا سكت الناقد العربي على دخول (أل) هذه على المنادى بـ (يا) في مثل الأبيات التالية :

يا الفلك الدائر ، يا اليوزع الحياة في فصولها
ألم أكن أنا من التراب ، يا اليبخبح المطر [2]

ان دفاع بعض هؤلاء الشعراء بأن هذه الأساليب السقيمة قد وردت في شواهد النحو [3] دفاع ضعيف . ذلك اننا قد خرجنا اليوم من بداوة

---

١ قصيدة عنوانها (اللحم والسنابل) لنذير عظمة نشرتها مجلة (شعر) في عددها الثالث صيف سنة ١٩٥٧ .

٢ القصيدة السابقة نفسها لنذير عظمة .

٣ وردت شواهد شاذة من الشعر القديم تسند هذه الأغلاط فدخلت (أل) على الفعل في أكثر من شاهد واحد المشهور منها :

ما أنت بالحكم الترضى حكومته
ولا الأصيل ولا ذو الرأي والجدل

ودخلت (أل) على المنادى في قول الشاعر :

فيا الغلامان اللذان فرا ايا كما أن تعقبانا شرا

القرون الأولى التي كانت تعزل بطناً من قبيلة ما فتجعل لغته تشذ وتنحرف. ولقد ثبّت القرآن ، بلغته السهلـة الجميلة ، صورة للغة العرب سارت عليها القرون وأغنتنا عن الشذوذ والعبث . ثم ان قواعد النحو ليست إلا صورة من القوانين التي تخضع لها الجماعات ، والجماعة التي تضيع قواعد لغتها لا بد أن تضيع قواعد تفكيرها وحياتها بالتالي . ان لزوم القاعدة النحوية صورة من إحساس الأمة بالنظام ودليل على احترامها لتاريخها وثقتها بأنها أمة أصيلة . وما القواعد النحوية ، بعد ، إلا عصارة الألسنة العربية الفصيحة عبر مئات من السنين ، فلن يكون في وسع شاعر اليوم أن يلعب بها إطاعة لنزوة لغوية عابرة .

ولنتساءل ، على كل حال، عن المكسب التعبيريّ الذي يحققه الشاعر من ادخاله (أل) على الفعل مثلاً . ولا بد أن يسوقنا هذا الى أن نتساءل أولاً لماذا كانت الأفعال غير قابلة لدخول (أل) عليها ؟ في الواقع ان قواعد النحو تخضع لمنطق العاطفة الانسانية خضوعاً تاماً ، وما من قاعدة معقولـة قط إلا وفي وسعنا أن نلتمس لها سبباً إنسانياً يدعمها . وانما تدخل (أل) على الأسماء لأنها أسماء ولهـا صفة الاسمية ، أو صفة التجريد بكلمـة اخرى . فالأسماء كلها مجردة من الزمن ومن الحركة ومن العاطفة. ومثلها في هذا الصفات . إن وجودها جامد لا ينمو ولا يتغير ولا تأثير لمشاعرنا فيه . وليست كذلك الأفعال . هنا ، في الأفعال ، يمتدّ مجال الانسانية وتعيش أحاسيسنا وحركاتنا وتقلباتنا وحياتنا كلهـا . إن قولنا « جاء » يمتلك من الحياة الزاخرة ما لا يملكه ألف اسم وألف صفة. هذه الحركة التي ينطوي عليها فعل المجيء ، وهذه الانسانية الكاملة التي يتضمنها وهذا الزمن الذي يختبيء في ثنايا الحروف ، كل ذلك يميز الفعل ويجعله أوثق ارتباطاً بالحياة نفسها . ولذلك كان الفعل أشرف ما في اللغـة ، واليـه تستند الجمل والعبارات . الفعل هو حقاً انسانية اللغـة ، اذا صحّ هذا التعبير . ومن ثم فأيـة خسارة جسيمة أن تدعو مدرسة كاملة اليوم الى

أن نضيع هذا الفعل ونكتب بلغة خالية منه ؟ ذلك ان إدخال (أل) على الفعل يعني حتماً أن يكف الفعل عن أن يكون فعلاً ، ويكتسب جمود الاسمية . والواقع انـه ، اذا تأملناه ، يتحول الى نوع من « الصفة » ويفقد طابع الامتداد الزمني[1] وذلك هو السبب في الجفاف الماحل واليبوسة القاسية التي نجدها في الأبيات التي اقتبسناها سابقاً :

أفقاصه الترن في الهياكل
الاروقة المعاول
الترن في الشوارع الغوائل
والاكهف المنازل
التود أن تحبس بي الحياة والتجددا

هذا ، في الحق ، كلام صلد لا ليونة فيه ولا عذوبة ، تترادف فيه المجردات التي توحش القلب الانساني وتشعره بجفاف الدنيا التي يصورها الشاعر . وكم كانت الأبيات تكتسب من الحرارة والحركة والطراوة لو ان الشاعر أعطانا أفعالاً طبيعية تتنفس بين الأسمـاء وتخفف من وحشة التجريد فيها . ولكن هذا الشاعر الحديث بحسب القواعد ، فيما يلوح ، قيوداً مرتجلة قيدنا بها أسلافنا النحاة دونما سبب موجب . ولذلك رضي أن يغبن قصيدته فيحرمها من أجمـل ما فيهـا ، من الأفعال التي هـي مصدر الضوء والدفء في اللغة ، ثم ان (أل) هـذه حين تكثر تزعج

---

١ يعرب النحاة (ال) التي تدخل على الفعل على انها أل الموصولة وهذه مجرد تسمية كان الغرض منها التمييز . ذلك ان (أل) الموصولة – إذا درسنا أمثلتها وتأملنا – ليست إلا (أل) التعريف نفسها . وإنما أراد النحاة بها أن يفرقوا بينها وبين التي تدخل على الأسماء . ونحن نرى أن (الذي) وسائر الموصولات ليست إلا وسائل تحاشى بها اللسان العربي ادخال (أل) على الفعل وبذلك حفظ له فعليته وأصالته . وهذه هي القيمة الوحيدة للموصولات ،وهي قيمة عظيمة لا ندري لماذا لم يعد هذا الشاعر الحديث يقدرها ؟

السمع وتصبح رتيبة ولا أدري لماذا يولع شعراء هذه المدرسة بها . هذا نموذج :

الوحدة الفراغ
والدم الصقيع
والركود السأم الجامد[1]

هذه ثلاثة أشطر من قصيدة (وسأحتفظ باعتراضاتي الكثيرة على تشكيلات الوزن فيها) ستة أسماء وصفة ، وكلها معرّف بأل . ما أشد ما تبدو الدنيا موحشة ميتة لنا ونحن نعيش بين كل هذه المجردات ! وأي بعد بين هذه الدنيا وحياتنا العربية الملتهبة اليوم بحرارة النضال وحماسة الاندفاع والحياة !

وبعد فمها كانت هذه الدعوة وأمثالها بريئة من القصد السيء فهي ، على كل حال ، دعوة مجحفة تنطوي على بذور مميتة لن تنتهي باللغة العربية الى الخير . وقيام مثل هذه الدعوات يلقي على الناقد مسؤولية خطيرة . فمن سواه يستطيع أن يتصدى لانقاذ اللغة والشعر من أن ينقادا لدعوات الموت والفناء هذه ؟ إننا لَندرك ان هناك اليوم في صفوف هذه الأمة قوى متربصة تنطوي على الشرّ وسوء النية وهمها أن تهدم العروبة على أي وجه يتاح . ولعلّ الحرب العلنية ليست أفظع وسائل هذا العدو في محاربتنا . فإن له أساليب أخرى أخفى وأشدّ مضاءً . وهل أخطر من أن يضعف ايمان الجيل الطالع باللغة العربية وحصانة قواعدها السليمة؟ واذا أضعفنا ذلك الايمان أفلن نكون قد ساعدنا في خلق جيل ضعيف الثقة بالعروبة نفسها ؟ انه ليحزننا أن نقول اننا ، حتّى الآن ، قد مضينا في هذا طويلاً ، وان بين أيدينا الآن جيلاً يتشكك في منطقية القواعد

---

١ نذير عظمة — القصيدة المذكورة سابقاً .

البديهية ويستخف باللغة معتقداً أن الاستهانة بالمقاييس اللغوية أمر ينمّ عن التجديد الحق والتحرر الفكري . واني لأجزم ان بين الأدباء أنفسهم فئة تؤمن بأن التنبيه الى أخطاء النحو واللغة مظهر ضحالة ورجعية في ثقافة الناقد . وقد تكون أول تهمة توجه الى هذا الناقد انه غير مثقف في النقد الأدبي الحديث .

على اننا لا ندعو الى التمسك بقواعد اللغـة لذاتها . ولسنا نحب أن ننصب مشانق أدبية لكل من يستعمل لفظة استعمالاً يهبها حياة جديدة ، أو يدعو الى الاستغناء عن بعض شكليات النحو البالية التي لم نعد نستعملها. لا بل اننا نؤمن أعمق ايمان بالتجديد المبدع ونعتقد ان هـذا التجديد لا يتمّ إلا على أيدي الشعراء والأدباء والنقّاد المثقفين الموهوبين . غـير ان هذا كله شيء ، والعبث بالمقاييس شيء آخر . نحن نرفض بقوة وصرامة ان يبيح شاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو واللغة لمجرد ان قافية تضايقه أو أن تفعيلة تضغط عليه. وانه لسخف عظيم أن يمنح الشاعر نفسه أية حرية لغوية لا يملكها الناثر[1] . فمن قال ان الشاعر الموهـوب يستطيع أن يبدع أي شيء في غير الاطار اللغوي لعصره ؟

ان كل خروج على القواعد المعتبرة ينقص من تعبيرية الشعر ويبعـده عن روحية العصر . ولسنا ، على كل ، نفهم لماذا يريد الناقد أن يكون الشاعر الحديث طفل اللغة المدلل فيخطىء ويرتكب المحذورات مـا شاء دون أن يحاسب ؟

* * *

بعد أن شخّصنا جوهر الظاهرة التي لفتت نظرنا في نقدنا المعاصر ، وفسرناها بأنها ، في حقيقتها ، موجة من العناية بالمضمون جرفت النقاد

---

١ هذا رأيي، على الرغم من علمي بوجود باب سماه الألوسي(الضرائر وما يسوغ للشاعر دون الناثر).

العرب اليوم حتى أهملوا الأداة التي يعبر بها عن ذلك المضمون ، بعد ذلك نود أن ندرس صلة هذه الظاهرة بتاريخنا الأدبي وبحياتنا القائمة . فما من ظاهرة أدبية إلا ولها جذور اجتماعية تتصل بالحياة النفسية للأمة ، فهل هذه الظاهرة أصيلة ؟ هل تنبع من موقف أمة تتحدر من مثل تاريخنا الأدبي العربي أم انها بمجملها ظاهرة دخيلة وافدة على حياتنا وفوداً متعسفاً على نحو ما وفدت عشرات الأشياء الأخرى من الغرب ؟

ان الظواهر الأدبية تخضع للقانون العام الذي يتحكم في الظواهر كلها . فكل ظاهرة مندفعة في الأمة تعبر عن وجود نقص ما في الاتجاه الذي تندفع نحوه الظاهرة . واذا بالغنا اليوم في العناية بالمضمون، فإن معنى ذلك أن في أعماقنا إحساساً بأننا كنا سابقاً نبالغ في العناية باللغة حتى اختل التوازن . وذلك حق من واجبنا أن نعترف به . ان أدبنا الحديث قد خضع لحركة التموج التطوري الطبيعي فانتقل من تطرف أدباء الفترة المظلمة في التمسك بشكليات الشعر ومظاهره السطحية الخارجية ، الى تطرف عصرنا في اهمال المظاهر الخارجية . على ان العشرين سنة الماضية من حياة الشعر العربي لا بد أن تكون قد استوفت حركة رد الفعل هذه استيفاء تاماً . هذا فضلاً عن أن ردود الفعل يجب ألا تقودنا من خطأ في أقصى اليمين الى خطأ في أقصى اليسار . فكلا اليمين المتطرف واليسار المتطرف خطأ في هذه الحالة ، ولا بد لنا أن نقف في الوسط ، مسيطرين تمام السيطرة ، على المضمون والأداة في وعي واتزان . وإلا فلا بد لنا ان نبقى أطفالاً مخطئين إلى الأبد نُضيع مرة الشكل لفرط حرصنا على المضمون، ونضيع في المرة التالية المضمون بسبب ايثارنا للشكل.

والواقع ان السبب المباشر في استمرار حركة رد الفعل هذه أطول مما يصح هو ان الناقد العربي يقف اليوم وقفة خشوع وتقديس أمام النقد الأوروبي ونظرياته الوافدة ، وكأن ذلك النقد نموذج في الابداع والعبقرية لا يمكن أن يصله الفكر العربي إلا بالتقليد والاقتباس والنقل . وفي

غمرة هذه العقيدة الواهمة ، أغلق الناقد العربيّ الباب على منابع الفكر والخصوبة والموهبة في ذهنه وراح يغترف من معين الاساتذة النقاد الاوروبيين، دون أن يفطن الى أن النقد الأوروبي يتحدر من تاريخ منعزل انعزالاً تاماً عن تاريخنا . وكيف يتاح لنا أن نطبق أسس ذلك النقد الأجنبي على شعرنا الذي يتدفق من قلوب غير تلك القلوب،وعصور غير تلك العصور؟ كيف يتاح لنا ان نحقق ذلك التطبيق إلا بطفرة متعسفة ظالمة يقع القسر فيها والضغط على الشعر العربي أكثر ما يقع ؟ ومن يجرؤ أن يزعم ان الذهن العربي ليس مفعماً بالخصب والحياة ، واننا لا نقتله قتلاً عندما نضغطه في قوالب من التفكير الأوروبي جاءونا بها مؤخراً وشهروها في وجوهنا؟ اننا لا نصدر في عقيدتنا هذه عن تعصب ولا عن ضعف إيمان بغنى الآداب الأوروبية وجمالها . ولكننا نقول،ونصرّ على القول،ان لآدابنا العربية شخصيتها المستقلة وان النقد الذي يصلح لشعرنا يختلف بالضرورة، عن النقد الأوروبي ، ولا بد لنا ان نستقرىء نحن القواعد،من شعرنا، ومن أدبنا ؛ في هذا الوطن العربي ، وباللغة العربية .

وليست الظاهرة التي ندرسها في هذا الفصل إلا نموذجاً واحداً من نماذج كثيرة للضلال المحزن الـذي يقع فيه الناقد العربي إذا هو أسلم قياده مغمض العينين للنقد الأجنبي الوافد . ذلك ان الناقد الفرنسي مثلاً ، قلما يحتاج الى أن يفرد باباً لنقد الأخطاء اللغوية والنحوية على نحو ما يحتاج الناقد العربي وذلك لمجرد أن المادة التي ينقدها ذاك خالية من الأخطاء فعلاً ، وإذن فعلى أي وجه يستطيع الناقد العربي أن يقلده وهو يواجه قصائد مثقلة بالأخطاء ؟ ان المحاكاة ، في هذه الحالة ، لا تتمّ إلا بأن يتخلى الناقد العربي عن مسؤوليته فيقف متفرجاً على هموم القصيدة العربية تاركاً شعرنا يعاني من مشكلاته دونما يد تُمد لانتشاله أو صوت في الدفاع عنه.

على ان النقد الأوروبي لا يقف في ضرره عند هذا ، وانما ينصب لناقدنا شركاً أخطـر . هذه النظريات الأدبية الممتعة ، وتلك المذاهب

الفلسفية والمدارس التحليلية في النقد الأوروبي .. هذه الدراسات الباهرة التي يكتبها الناقد الأجنبي هناك .. انها تعمل في نقادنا عمل السحر فتبهرهم وتسكرهم وتفقدهم أصالة أذهانهم وتصيب حواسهم المبدعة بشيء يشبه التنويم . فما يكاد النـــاقد العربي اليافع يقرأ ما كتبه ايليوت ورتشردز وبرادلي ومالارميه وفاليري وغيرهم حتى يشتهي أن يطبق ما يقولون على الشعر العربي مهما كلفه ذلك من تصنّع وتعسف وجور على شعرنا ولغتنا. ويكون أول ما يضحي به هــذا الناقد هو الجانب اللغوي من القصيدة العربية فبدلاً من أن يتناول القلم ويرفع صوت احتجاج عــلى الشذوذ والأخطاء نجده يهمل ذلك ويعتبر القصيدة منزهة لكي يتاح له أن يحللهـا ويغرقنا خلال ذلك بسيل من الاصطلاحات الأجنبية التي لا تنطبق عــلى شعرنا إطلاقاً ولم توضع له .

إن هذا الناقد العربي الذي يتحرق شوقاً الى أن يجاري الناقد الأوروبي في حديثه عن المدارس والنظريات الكبيرة ذات الطابع النفسي والفلسفي ، لا يجد أمامه إلا قصائد عربية مزرية ، ضعيفـة الإنشاء ، يتعثر السمـــع بغلطة عروضية في كل ثلاثة أشطر منها . ومن ثم فإنه مضطر اضطراراً الى أن يغمض عينيه عن عيوبها،لكي يتاح له أن يعيش في جنة النظريات المسحورة التي استقاها من النقد الأجنبي . وبهذا يتغاضى عن مشكلة قائمة تحت بصره لكي يتحدث عن مشكلة مستحبة يودّ لو وجدت بالرغم من كل شيء .

إن اللوم في هذا كله لا يقع على نقّاد أوروبا الذين لم يتوقفوا ليشيروا في مقالاتهم الى أخطاء لغويـة ونحويـة كالتي يجب أن يشير اليها الناقـــد العربي . وانما نحن الملومون . فلماذا ينبغـي أن يعنينا النقّاد الأوروبيون اذا كانت القصائد التي نتناولها نحن بالنقـــد مثقلة بإشكالات من نوع لا يحلمون هم به ؟ ولماذا نحكم أولئك النقاد الأجانب في الشعر العربي الذي يتحدر من تاريخ لا صلة له بتاريخهم الأدبي؟ وما هذه «العنجهية» التي تجعل الناقد العربي يتعالى عن مواجهة مشاكل شعرنا الواقعية لمجـرد أن

الأساتذة المبدعين من نقاد الغرب لا يتناولون مشكلات مماثلة في شعرهم ؟

هذا الموقف العجيب ينمّ عن ان الناقد العربي لا يرى في عملية النقد إلا ترفاً فكرياً ووسيلة يستعين بها على اللعب بنظريات النقد الأوروبي . فليس المهم أن يدرس مشاكل الشعر العربي لكي يضع الأسس الموضوعية لنقد عربي حديث، وانما المقصد أن يشغل نفسه بتطبيق النظريات الأجنبية على هذا الشعر بأي ثمن . إن واقع شعرنا ليس هو الذي يملي على نقادنا ما يكتبون وانما ينقدون ليسلّوا أنفسهم ويسلّونا بالكلمات الكبيرة الممتعة التي ابتدعها الأوروبيون في أوقات فراغهم . والحق ان مسؤولية الناقد العربي تقضي عليه اليوم بألا يكون له فراغ قط . ذلك ان شعرنا – كسائر جهات حياتنا العربية – مثقل بالإشكالات، وفي وسع همومه أن تشغلنا أعواماً طويلة قبل أن نفرغ لتطبيق النظريات الممتعة عليه . ولعلنا نعترف كلنا بأن الشعر العربي – بعد الحرب العالمية الثانية – قد واجه صدمة غير هينة بسبب الدعوة المتطرفة الى الحرية حتى بدت علامات الاحتضار تلوح على أكثر من واحدة من المدارس الحديثة، واذا لم نتدارك هذا الشعر فسرعان ما سيموت . فهل نريد حقاً ان نمضي في اللعب بالنظريات الأوروبية والكلمات الأجنبية ذات البريق والسحر ؟ أم ان الشعر العربي سيعز على نقادنا فيقفون صفاً واحداً ليسندوه ؟

ومهما سيكون موقفنا فلعلنا لا نبالغ اذا قلنا ان موقف نقادنا من الفكر الأوروبي يكاد يكون موقف استخذاء . إن بعضهم يعتقد اعتقاداً جازماً اننا أقلّ موهبة من شعراء الغرب وان علينا أن نغترف نظرياتهم ونأكلها أكلاً اذا نحن أردنا أن ننشيء شعراً عربياً ونقداً . لا بل أنا أقول ان مادة شعرنا وحياتنا العربية أغنى وأخصب بكثير من مادة الشعر الأوروبي المعاصر – لأسباب منطقية لا محل الآن لبسطها – وان موجة تجديد جارفة سوف تنبعث من عالمنا العربي هذا ، ولسوف يتتلمذ الغرب على شعراء هذه الأرض الموهوبة ونقّادها وأدبائها في يوم قريب . ولكن هذا لن

يحدث إلا بعد أن نؤمن بأنفسنا . إن الأمم المبدعة هي دائماً أمم تثق بأنها موهوبة . وأما الأمم التي تزدري ذاتها وتقف وقفة الهوان أمام سواها فلن تبدع شيئاً على الاطلاق . فلنكفّ عن الانحناء للغرب . اننا قد سئمنا سماع الكلمات الفرنسية والانكليزية في النقد العربي وأصبحنا نتعطش الى نقد محلي ، التجديد فيه منبعه العروبة ،والمصطلحات فيه ترتكز الى مظاهر في الشعر العربي نفسه . وإني لأهيب بالجيل الناشىء من النقاد أن يتجهوا الى أنفسهم حين يكتبون لينبت الذهن العربي الخصيب أثماره ، وسرعان ما سوف تكتشف الأمة المنابع الحقة في كيانها الفكري ، المنابع العربية التي لن يغتني الأديب العربي بسواها ولا مصلحة له في سواها .



مقدمة الطبعة الأولى

لقد تصدرت هذه المقدمة كتاب ــ قضايا الشعر المعاصر ــ في طبعاته السابقة ، وحين وجدت المؤلفة تصدر الطبعة الخامسة من كتابها بمقدمة ضافية ضمنتها ما جد لديها من آراء وتعليقات ، رأيت ان تكون مقدمة الطبعة الاولى في الختام بعد اضافة ملاحظات ، توضح نقطا معينة ، وان كان هذا مخالفا للمألوف .

دكتور عبد الهادي محبوبه

اعتادت السيدة نازك الملائكة ، إما أن تقدم لكتبها بقلمها، كما فعلت في ديوانها « شظايا ورماد » المطبوع في سنة ١٩٤٩ م ، أو أن تكلّف أحد أعضاء أسرتها ليقدّم لها على أساس الصلة الشخصية التي تربطها به، كما عملت في ديوانها الأول « عاشقة الليل » الذي طبع في عام ١٩٤٧م، حيث قدمت له أختها الأصغر السيدة احسان .. وها هي اليوم تبدي رغبتها في أن أقدم لكتابها هذا بنفس الدافع العائلي الذي يربطنا معاً تمشياً مع العادة التي درجت عليها .

أما سبب اتخاذها هذا المسلك فهي انها ، كما قالت : « لا تؤمن

بجدوى المقدّمات الأدبية ، لأن الكتاب ، أيّ كتاب ، ينبغي أن يعتمد على قيمته الموضوعية » .. وهو مسلك – كما يبدو لنا – سليم الى حد كبير اذا كان الغرض من المقدمة التعريف بالمؤلف والكتاب ، أو كانت نقدية تشير الى محاسن الموضوع أو مساوئه أو اليهما معاً . إلا أن القصد من المقدمة – كما نعرف – فضلاً عن ذلك – ربما كان مقتصراً على إيجاز أهم النقاط البارزة في الكتاب وعرضها على جمهور القراء بأسلوب يسهّل عليهم الاطلاع السريع عليه ، والإفادة المتوخاة منه . واذا أراد المقدِّم الزيادة في الفائدة فعليه أن يمهد لتلك النقاط المهمة بما يصلها بماضيها ، وأن يطعّمها بما يوضحها ويجلوها ، وأن يضيف اليها موجز رأيه ليتم النفع بها.. وعلى هذا الأساس من تحديد مسؤولية المقدم وتعيين واجبه فيما يعرض ويرى نتقدم بالخلاصة الآتية :

تتعرض الفنون على اختلافها الى هزات تطورية عنيفة مثلما تخضع الأمم وسائر الأجناس الى تطورات تقدمية حاسمة . ويعنى المختصون بدراسة هذه التغيرات فيولونها استقراء وتمحيصاً ، ويمعنون في البحث عن منابعها وأسبابها ، ونتائجها وأهدافها .. ولا تقلّ عناية المولعين بالفنون والآداب بتسجيل أية ظاهرة جديدة تطرأ على ناحية فنية معينة عما لدى رجال العلوم الآخرين ، ولربما فاقوهم حماسة وتوسعاً في البحث عن جذور هذه الهزة وعن أغراضها وأهدافها ، لما لها من علاقة وثيقة بتطور الفكر الانساني ، وفضل كبير على رقيّه .

وشعرنا العربي – بين الآداب والفنون الجميلة العالمية – كان ولم يزل في طليعة فن القول من حيث معانيه وأساليبه، من حيث مضامينه وأغراضه وصور التعبير فيه ، ثم من حيث موازين عروضه وقافيته وتنوع أشكاله، فقد دلتنا المجموعة الضخمة من الدواوين المطبوعة والمخطوطة التي ورثناها عن العصر الجاهلي والاسلامي ، على مدى الخصب الذهني والعاطفي ،

والثراء اللغوي والتعبيري ، الذي كان يتميز به الشاعر العربي خلال العصور الفائتة حتى في شعر المناسبات ، وفي أدب القصور والبلاطات .

وقد تعرّض شعرنا العربي هذا الى أنواع من الهزات التجديدية لما فطر عليه الذوق العربي من استعداد وامكانية للتطور، كان منها ما يتصل بأغراض الشعر ومضامينه، ومنها ما يتصل بأسلوبه وشكله . وهذا ما سنشير اليه فيما بعد — على ان لأية اتجاهة فنية جديدة دلالتها وأثرها ولا سيما هذه الحركة الخاصة بعروض الشعر وموسيقاه، وأمثالها، مما ألّف الكتاب للاحاطة به، وتنسيق قواعده .. كيف لا ، والشعر في مقدمة الفنون التي تصوّر لنا وجدان الأمة وألوان حياتها، وترسم لنا الملامح الشخصية لأفذاذها وشعرائها، كما تعكس لنا — في الوقت ذاته — مدى النشاط الفكري والوجداني الذي يبذله الشاعر في معترك الحياة ، لإعلاء شأن الانسان ورفع مستواه .

ومن ناحية أخرى فإن الشعر باعتباره ظاهرة لا يثبت أمام الانسان المتغيّر في مثله وتقييمه لظواهر الوجود، فلا بدّ أن يواكبه بطئاً وسرعة، عمقاً وسطحية ، تركيباً وبساطة . ولسنا بصدد البحث عن الانسان كيف ومتى يجتاز هذه المراحل الحضارية ، ولكنا نريد التأكيد على مدى الارتباط بينهما من وجوه كثيرة .

فالشعر كظاهرة تعبيرية في حياة الإنسان يبدأ بسيطاً — كغيره — ثم يتعقد تدريجاً بتعقد حياة إنسان الظاهرة نفسها فيتضاعف مضموناً من ناحية المعاني وأبعادها اتساعاً وعمقاً ، ويتكاثف شكلاً من ناحية الأساليب وجودتها لغة وصياغة ، ومن ناحية انتقاء الألفاظ ودقّة رصفها ورقتها ، ورتابة موسيقاها . وبهذا كانت لغات الأمم وآدابها في مرحلة بداوتها وجاهليتها أقل ألفاظاً وأبسط محتوى .

ان هذا التعقّد المأنوس ، غير المتكلّف ، لدليل على رقي الفكر والعاطفة معاً ، وتزاحم مظاهر الحضارة المحيطة بهما وتقدّمها . وبهذا

تتكاثر الأسماء والمسميات،وتتشابه الدلالات والمدلولات حتّى لتختلط ببعضها أحياناً ، فتكون مهمة الدارس المفكّر التمييز بين المتشابـــه والمختلط من الألفاظ والمعاني،وتصبح فضيلة العبقري اكتشاف المعنى الأصيل والاهتـداء الى اللفظ المناسب له،وهوما يسمّى في عرف الفن ابتداعاً وسمواً في الخيال.

وقد عاش العربي،أول ما عاش ، حياة أدنى الى البساطة في التحضر، وليس هذا فحسب ، لأن حضارة الإنسان آنذاك كانت لم تتزايد بعد في متطلباتها حتّى تتعقد ، ومظاهر الترف المعاشي لم تتعـدّد في معطياتها حتّى تتزاحم . وبهذا كان مضمون كل شيء ساذجاً ، وكان القصيد العربـي يحتوي على مضامين عدة،وكان الشاعر يتنقّـل بين هذه الأغراض المتنوعة لتأليف القصيدة ، جاعلاً من البيت وحدة مستقلة الأداء والإعراب قدر الامكان ، ليدل على براعته في الايجاز .

ولمّا اتسعت أبعاد حضارته،وتعددّت صورها ، كان لا بد للمضمون أن يتوسع ويطول ، وبذلك ضاق صدر القصيدة عن أن ينفسح لأكثر من غرض واحد إذا استوعبه الشاعر وأجاد تحليله وتصويره ، وسواء عليــه أتحوّل الى غـــيره أم لا فإن القصيدة تطول ويملّها السامع والقارىء ، وتخرج عن الاطار المألوف الى دائرة الملاحم القصصية والأراجيز التعليمية.. وبذلك استبدل الشاعر تنقّله بين المضامين الى تنقل بين الأوزان المختلفـة تارة ، أو بين ضروب الوزن الواحد أخرى ، ومن قافية لغيرهـا بقصد التنويع تارة أخرى . وحاول — أحياناً — الخروج على الوزن والقافيـــة معاً فعادت به طبيعة الشعر العربـي الى واقعها أخيراً .. وفي هذا التنقّـل والتنويع — على اختلافه — ما فيه من دلالات نفسية وفنية واجتماعية للشاعر والقارىء والسامع تكشف عن مستوى الحضارة الذي بلغته الأمـــة .. لذا كانت مسرحيات شوقي طريقة مقبولة ، في حين جاءت مملولةً ترجمة سليمان البستاني «١٨٥٦ — ١٩٢٥ م» لإلياذة هوميروس ، وملحمة الزهاوي « ثورة في الجحيم » .. ذلك أن البستاني أتى بترجمته على شكل مقطوعات ، كل

مقطوعة منها موحّدة الوزن والقافية ، وبهذا تحولت إلى مجموعة قصائد . أما الزهاوي فقد اختار لملحمته البالغة ٤٣٥ بيتاً بحر الخفيف مع وحدة القافية في الوقت الذي كان يدعو إلى الشعر المرسل والتحرر من قيد القافية ، وينظم فيه .

ومن جهة أخرى فليس صحيحاً أن الشعر العربي وما يعتمد عليه من مقاييس النقد الأدبي معايير ثابتة متحجّرة كما وصمه بعضهم[1] . ولعلّ في تسمية الأوزان بالبحور ما يوحي لنا بالسطح الواسع ، والعمق الهائل لمن يدرك كيف يعوم فيستخرج منه الجديد والغريب، فضلاً عن المعنى المعروف.

وآية ما ندعيه في مرونة الأسس النقدية في أدب العرب ، وخصب الذهنية العربية ، وقابليتها التطورية ما عرفناه من تجديدات في المضمون والشكل طرأت على الشعر العربي بعد تاريخه المسجّل بفترة وجيزة : فلم يمر عليه قرن واحد حتّى دخلته أغراض جديدة بظهور الاسلام، ووجدنا الشعر السياسي مثلاً عليه . ولم تمر مائة عام أخرى حتّى بدأ عهد جديد دعاه النقاد بعصر الشعراء المحدثين قبال القدامى لما دخل على الشعر من اتجاهات جديدة في الصياغة وأساليب التعبير على يد أبي نواس وأبي تمام، وبشّار بن برد ومسلم بن الوليد ، وابن المعتز وابن هرمة والشريف الرضي وسواهم[2] .. بل إن « مطيع بن إياس » الذي عاش في أواخر الدولة الأموية في الكوفة ، وأوائل الخلافة العباسية في بغداد ، المتوفى سنة ١٧٠ هـ = ٧٨٧ م يعد أول الشعراء المحدثين ، الذين جدّدوا في العروض العربي وكان بين هؤلاء من خرج على بحور الشعر الخليلية كـ (رزين ابن زَنْد وَرْد المتوفى حوالى سنة ٢٤٧ هـ) مولى طيفور بن منصور الحميري

(١) أدونيس : الشعر العربي ومشكلة التجديد ــ مجلة شعر العدد : ٢١ ــ ٢٢ سنة ١٩٦٢م .

(٢) الآمدي : الموازنة ــ ١٣ والجرجاني : الوساطة ــ ٣٨ .

خال المهـدي ، حيث أتى بأوزان جديدة في شعره حتى لقّب بالعروضي[3]. وفي الوقت نفسه كانت هناك محاولات تجديد في العروض قام بها أبو العتاهيـة فنظم بأوزان لم تعرف قبله . إذ من المعروف أن المختصين من العرب استنبطوا ستة أوزان أخرى من مقلوب دوائر البحور التي جاء بها الخليل والأخفش وسمّوها: المستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد والمطّرد .. وهي مقلوب الطويل والمديد والوافر. الخ .. كما استحدثوا ألواناً أخرى مـن الشعر بأوزان جديدة إلا أنها لا يُلْتزم فيها النطق بالحركات دائماً ، وتأتي ملحونـة أحياناً ، دعوها السلسلة ، والقوما ، وكان وكان ، والمواليا . كما حاول أبو العتاهيـة وآخرون الخروج على قاعدة القافية الموحـدة[4] . وتفننوا فيهـا فجاؤا بما أسموه بـ « المزدوج » وهو مشطور بحر مقفّى الشطرين، ثم « بالمسمـّط » وهو بيت مصرّع بقافيتين ، وأربعة أشطر بقافية موحدة يختمها الشاعر بشطر قافيته كالأولى .. ثم « المخمّس » وهو يأتي بأربعة أشطر موحدة القافية يُختم بشطر قافيته تتكرّر في نهـاية كل مخمَّس . وأمعن بعضهم في التحرر من القافيـة فقال أبياتاً من الشعر المرسل[5] .. بينما حدثت حركة في الشكل دفعت اليها الآفاق الحضارية الجديدة ، قام بها شعراء الموشحات في الأندلس . وهي انطلاقة تطورية خرج بها أصحابها على سنن الشعر القديم فنوّعوا الأوزان والقوافي في القصيدة الواحدة وكان لذلك أثره في كل حركة تجديد جاءت بعدها . فقد ابتـدع مقدّم بن معافى – من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني – فن الموشحات في أواخر القرن الثالث الهجري ثم قوى وانتشر على يد(أبي بكـر عُبادة

---

(٣) الاصفهاني : الاغاني ج٣ ـ ٢٥٤ ٠الخطيب : تاريخ بغداد ج ٨ / ٤٣٦، وياقوت ، الارشاد ج ٤ / ١٦ ، وبروكلمن : الأدب العربي ج ٢ / ١٠ – ١١ .

(٤) ابن رشيق : العمدة ج١ ـ ١٢٠ وابراهيم انيس : موسيقى الشعر ٢٧٨ ٠

(٥) الباقلاني : اعجاز القرآن ـ ٥٩ ٠ والمرزباني محمد بن عمران : الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء : ١٩ ـ ٢٠ ٠

القـــزّاز المتوفى سنة ٤٢٢هـ)، ثم ظهر فن الزجل بلغـــة العــــامة المتحضِّرة ، واشتهر « ابن قزمان » المتوفى سنة ٥٥٥ هـ ، بالإبداع فيه. وسرعان ما تناقل الشعراء شرقاً وغرباً هذه الفنون وانتشرت في أوساطهم وجوّدوا فيها .

ثم مرّت بأمة العرب قرون عجاف رزحت طوالها تحت نير الاستعباد فأصيب فكرها بالخمول ومنيت حضارتها بالانهيار ، وما إن استيقظت حتى قويت واستعادت مكانتها الحضارية والفكرية ، وشمل حياتها التجديد ، وبخاصة حينما اطلعت على أدب الغرب فاقتبست منه وتأثرت به ، فكانت أول ظاهرة تجديدية في دواوين الشعراء من مهاجـــري سوريا ولبنان الى أمريكا في أوائل هذا القرن ، وقرأنا لهم صنوفاً متنوعة في أفانـــين من الشعر أمثال : ايليا أبو ماضي ، جبران خليل جبران ، والشاعر القروي رشيد سليم الخوري ، وشفيق المعلوف وفوزي المعلوف ونسيب عريضة وغيرهم.

وفي الوقت نفسه كانت دعوة التجديد في الشرق العربي تتردد أصداؤها في نفوس جماعـــة – الديوان – التي يتزعمها العقّاد ويدعو لها زميلاه عبد الرحمن شكري وابراهيم عبد القادر المازني من جهة ، وجماعة « أبولو » التي يمثلها أحمد زكي أبو شادي وخليل مطران وأنصارهما من جهة أخرى، وشقّت طريقها بخطى واسعة على يد محمد فريد أبي حديد وخليل شيبوب ومحمد مصطفى بدوي ولكن لم يخرج واحد من هؤلاء وأولئك عن نظام « الشعر المقطوعي » وإن أطلقوا عليه اسم « الشعر الحر » تارة و«الشعر المرسل» أخرى و«الشعر الحر المرسل» تارة ثالثة [٦] معللين لذلك بعدم التزامه القافية الموحدة .

---

(٦) س. موريه : حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي الحديث ، ترجمة سعد مصلوح ص ١٣٥ ، ط المدني ، القاهرة ١٩٦٩ م .

وتوفي أبو شادي في أبريل سنة ١٩٥٥م وهو يحدد الشعر الحر في مناسبات الدفاع عنه أو الدعوة له بأنه «الذي يجمع أوزاناً وقوافي مختلفة حسب طبيعة الموقف ومناسباته[٧]» . غير أن علي أحمد باكثير — من أتباع أبولو — قد اهتدى الى الشعر الحر من دون أن يعرف ذلك ، فإنه نظم مسرحيته — السماء أو اخناتون ونفرتيتي — سنة ١٩٤٣م من بحر معين هو « المتقارب » وجاءت الأشطر فيه بعدد من التفعيلات غير متساوية ولكنه — مع ذلك — أطلق عليه اسم « الشعر المرسل » لأنه لم يتقيد فيه بوحدة القافية[٨] فكان بموقفه هذا يذكّرنا بالرحالة « كرستوف كولومبس » الذي اكتشف أمريكا وهو يظن انها إحدى جزر الهند الشرقية .

ثم تلتها حركة « الشعر الحر » في أواخر النصف الأول من القرن نفسه ، في يوم الثلاثاء ٢٧ تشرين الأول من سنة ١٩٤٧ بالذات .. ففي ضحاه كان ميلاد أول نموذج له ، في قصيدة بعنوان « الكوليرا » وقد كانت التجربة التي انفعلت بها الشاعرة فاستوحتها وصوّرتها هي أحداث « الهيضة » التي وقعت في مصر الشقيقة حينذاك ونشر الوباء أجنحة الموت الفاجع على ربوعها ... وكان يوماً مشهوداً في منزل الشاعرة وعند الأسرة بكامل شخوصها ، من الأب الأديب الباحث الاستاذ صادق الملائكة الى الأم الشاعرة المعروفة أم نزار الى الاخوة إحسان ونزار وعصام وسُها ، كما رواه لي دفتر الذكريات المخطوط بقلم المؤلفة نفسها ، وهو سجل للمحاورات والأحداث التي تجري بين أعضاء الأسرة في مناسبات خاصة ، وفي أوقاتها المعينة .

ولعلّ من المفيد أن اقتطف منه ما يلي :

تدخل «نازك» غرفة الاستقبال وبيدها القصيدة وتقول : هذه القصيدة

---

(٧) ابولو : ١٠٠،٢/١٩٣٤م/٩٠

(٨) باكثير : محاضرات في فن المسرحية القاهرة ١٩٥٨م/١٠ .

مشكلة جديدة من مشاكل ديواني المنحوس – شظايا – «×»[9] .

فتجيب «إحسان» : إن عشاق الشعر الأوروبي سيفهمونها ولا شك .

أبو نزار : ما هذا الشعر الجنوني ؟ انه هذيان ! أين الوزن ، أين القافية ، ما معنى الموت ، الموت ، الموت ؟!

نازك : هل تعني انك لم تفهم فكرة القصيدة ؟

أبو نزار : الفكرة تصويرية لا بأس بها : ولكن هذا الوزن المبتكر لم يطربني وأنا لا أفهمه ، اسألي أمّك .

أم نزار : لقد قرأت القصيدة اليوم وقلت لها : انها أشبه بالشعر المنثور مع انها لا تخلو من وزن غريب .

إحسان لنازك : اكتبي عليها انها من الوزن الفلاني ليصدقوا .

نازك : لقد قلت لك ان الجمهور سيضحك مني ولكني – مع ذلك – واثقة ان هذه القصيدة ستكون بداية عصر جديد في الشعر العربي .

أبو نزار : من يقرأها ؟! أنا والعراقيون الذين اعتادوا رصانة المتنبي وجزالة البحتّري ؟ انك لن تستطيعي الخروج على الذوق العربي ، فأنت واحدة ، والأمة ملايين .

نازك : قولوا ما شئتم ، أقسم لكم اني أشعر اليوم بأني قد منحت الشعر العربي شيئاً ذا قيمة .

نزار : إن العمل الذي يقابل باختلاف عظيم في الرأي لا بد أن يكون عظيماً .

بهذا القدر اليسير أكتفي ، وقد نقلت ما رأيته متصلاً بالموضوع من محضر الجلسة التي حوت نقاشاً طويلاً وحواراً عنيفاً ، تاركاً للمؤلفة أن تنشر وقائع مذكراتها الممتعة كاملة ، ليطلع عليها القراء .

---

(٩) كان يومذاك لما يزل بهذا الاسم ثم عدلت الشاعرة الى تسميته بـ (شظايا ورماد) بعد ذلك .

لقد استجاب العروض العربي لهذه الحركة التطورية الجديدة. وشاعت في الأوساط الأدبية وتلاقفها شعراء الشباب بعد نقد قاسٍ وسخرية لاذعة.. والذي يغلب على ظننا ان حركات التطوير تلك انما كانت بدافع الرغبة الى الجديد وليست تخلصاً من قسوة عمود الشعر وصرامته ، وإلا ما ذهب « المعـــري » وغيره الى الزيادة في القيود فالتزم في القافية ما لا يلزمه العروض به ، وآثرها في «لزومياته» وكذلك في « فصوله وغاياته » ،حتى لكأنها وسائل للأداء كلما ازدادت أعانت الشاعر على رسم صورته وتأدية غرضه .. كما نعتقد بأن حركة الشعر الحر هذه انما هي مرحلة تطورية لعروض الشعر العربي وليست مقتبسة عن الشعر الغربي كما ذهب بعضهم[10] وان كانت تشبهه في بعض الوجوه ، إذ ليس كل شبيه مستمـــداً من شبهه ، وإن كان بعض أنصارها ممن قرأ أدب الغرب وأفاد منه وادعى الأخذ عنه .. ثم انها لم تعالج « المضمون » وان كان هو الحاجة الملحة التي دفعت الى اختراعه[11] ، ولم تدرس « وحدة الموضوع » وان كانت هي الحافز القوي الى ابتداعـــه[12] .. وعلى ذلك فإن كل ما وصلنا من تجديد وتنويع في الاسلوب والشكل منذ فجر النهضة الحديثة سواء أكان في مدرسة شعراء المهجر في أمريكا أو في جمعية « أبولو » في القـــاهرة إنما هي إرهاصات مهدت لميلاد الشعر الحر الذي كان بمنزلة رد الفعـــل لبعض أنواعها ، والذي ابتنى قواعده على أسس فنية خاصة في العروض العربي لا يتعداها ..

ونميل أخيراً الى القول : بأن هذه الحركة إنما هي عودة بالشعر العربي الى أوزانه العروضية حيث جعلت من – التفعيلة – أساساً تعتمد عليه في بناء البيت بعد أن نزع فريق من الشبان الى التطرف في التحلل منهـا ،

---

(١٠) خليل مطران : مقدمة اطياف الربيع لابي شادي سنة ١٩٣٣م • .
(١١ و ١٢) المصدر السابق نفسه •

وظن الشعر نثراً وتوهـم الوزن والقافية قيداً ، ونظم المقطوعات المنثورة ودعاها شعراً وأضاع بـذلك عنصراً أساسياً من أهم خصائص الشعر ، وهو موسيقى التفعيلـة ، لأن الوزن والقافية ـ كما نرى ـ ليسا قيدين في الشعـر من حق الشاعر أن ينطلق ويتحرر منهما وانما هما خاصتان من أهم خصائص الشعر الجيد ليتميز بهما عن النثر الفني .. فهي ـ حركة الشعر الحر ـ دعوة الى الحرية في اختيار الأوزان المناسبة لا التحرر منها أو التحريف فيها لاعتقاد روادها بأن الوزن ظاهرة موسيقية لا يتخلّى عنها الشعر إلا ويستحيل نثراً .

ولعل في وصف هذا اللون من الشعر « بالحر » دون التحرر ومرادفاتها مثلاً ما يشعر الباحث بضرورة الالتزام بالوزن والقافية ، ولكنه التزام من نوع جديد : فيه حرية للشاعر ضمن حدود « بحور » معينة يتميز بها الشعر عن النثر ، ليس في الموسيقى وحسب ، إذ هي حاصلة فيها وان اختلفت في نوعها ومقدارها .. التزام في بحر من البحور وحرية في عدد تفعيلات الشطر من البيت في القصيدة الواحدة . ثم التزام في القافية وحرية في تنويعها في القصيدة نفسها .. فليس « الشعر الحر » امتزاجاً بين بحور مختلفة أو التنويع فيها [١٣] ولا ابتداع بحور جديدة ، أو تحرراً من قيـد الوزن والقافية ، لأنهما إيقاع لا يريد دعاة « الشعر الحر » فقدانه وإنما يحرصون أشد الحرص على الرتابة فيه ، وعلى تكرار النغم الذي يحدثه .

ومزيّة هذا الكتاب لا تنحصر في تحديد مفهوم « الشعر الحر » الذي اختلف في تطبيقه كثير من النقاد والكاتبين فضلاً عن الشعراء المجددين ، وإنما حاولت الكاتبة أن تضع له قواعد عروضية كاملة في فصول مطولة ودعت العروضين والشعراء الى دراستها ، فـإذا صحت أصبحت جديرة بأن تثبت فصلاً في كتب العروض العربي الذي لم يتناول ـ بطبيعـة

---

(١٣) أبو شادي في كتاب : جماعة ابولو وأثرها في الشعر الحديث صفحة ـ ٥٢٨ لعبد العزيز دسوقي : ط الرسالة سنة ١٩٦٠م .

الحال – هذا الاسلوب المعاصر في الوزن .

وليس ذلك فحسب ، وإنما قدّمت لتلك الفصول الطويلة بنبذة عن تاريخ الشعر الحر باعتباره حركة جديدة ظهرت سنة ١٩٤٧ م ثم درست أسبابه الاجتماعية كما تمثّلتها هي وكرّست جهدها لوضع عروض لهذا الشعر يقيس عليه الناشئون قصائدهم فلا يقعون في الأخطاء . والكاتبة تؤكد أن أغلب الشعر الحر الذي ينشر اليوم حافل بالغلط العروضي والسقطات ، غير أنها تشعر – في يقين – أن هذا الغلط لن يستمر ، لأن شباب الجيل القابل سيكون أكثر فهماً وتذوقاً لأسرار اللغة العربية والأوزان الشعرية ، كما خصصت المؤلفة فصلاً طويلاً للأخطاء العروضية الشائعة ، صنفتها فيه الى أصناف ، وضعت لها عناوين مميّزة ، مثل : الخلط بين التشكيلات ، ومستفعلان في ضرب الرجز ، وغير ذلك .

والكتاب – فضلاً عن هذا – دعوة الى تطوير أساليب النقد العربي بحيث يساير الشعر المعاصر وبالتالي الحياة المعاصرة نفسها ، وهذه الفكرة ترد على صورة دعوة فعلية أحياناً نجدها مبثوثة في عناوين الكتاب ، ولا سيّما المتعلقة بالشعر الحر ، كما ترد على صورة فصول في النقد تحاول فيها الكاتبة أن تطور تلك الأسس التي تدعو اليها والتي تكاد تكون بمجموعها محاولة جديدة في النقد الأدبي .

أما الفصول التي تضع أسساً جديدة في النقد فيمكننا التنبيه اليها، وهي :

أ – هيكل القصيدة : وفيه تدرس القصيدة العربية على أساس بنائها لا على أساس موضوعها . وفي هذه الدراسة تمييز دقيق بين الموضوع وبناء القصيدة، وقد انتهت فيه الى وجود ثلاثة أنواع من الهياكل، أطلقت عليها : الهيكل المسطح ، الهيكل الهرمي ، والهيكل الذهني ، وجاءت بمثال مفصل من كل صنف . والذي يلاحظ أن الكاتبة وضعت كثيراً من الاصطلاحات الجديدة التي يحتاج اليها الناقد المعاصر ، مثل : الكفاءة ، التماسك، الصلابة، ومثل : الأوزان الصافية والممزوجة ، ومثل : التشكيلات وتريد بها "

الشكل العروضي لضرب القصيدة في الشعر الحر ، وهي تعادل في العروض القديم مجموع العروض والضرب في البيت الواحد ، ولم يضع له القدماء اسماً . ومثل : التكرار البياني واللاشعوري وتكرار التقسيم .

ب - الفصلان البلاغيان عن « التكرار » في الشعر الحديث . وهي محاولة جديدة كل الجدة في إقامة بلاغة عربية على أساس الشعر المعاصر، ذهبت الكاتبة فيها الى أن البلاغة ينبغي أن تتطور موضوعاتها بحيث تستوعب ما جد من أساليب في لغتنا . وكل من تتّبع ما ورد عن التكرار في أدبنا القديم وكتبنا البلاغية يرى بوضوح أن هذين الفصلين جديدان في موضوعهما، فقد قسمت في الفصل الأول التكرار ، بناء على ملاحظاتها للشعر قديماً وحديثاً : الى تكرار الحرف ، وتكرار الكلمة ، وتكرار العبارة ، وتكرار المقطع . وأتت بأمثلة وضعت على أساس استقرائها لها ، شبه قواعد جمالية لهذا التكرار . وبحثت في الفصل الثاني معاني التكرار ، كما بدت لها ، فقسّمتها الى تكرار بياني ، وتكرار لا شعوري ، وغيرهما وجاءت بلفتات جديدة تستحق الدراسة .

ج - ولعل أبرز الفصول - بعد ذلك - هو الفصل المعنون بـ «البند ومكانه من العروض العربي » وقد ذهبت فيه الكاتبة خلافاً لمن سبقها ممن درسوه الى : انه شعر ذو وزنين لا وزن واحد كما توهّم دارسوه، وأثبتت ذلك بالاستشهاد ، ثم وضعت عروضاً كاملاً لهذا اللون الطريف من الشعر الذي شاع في العراق خلال القرون الثلاثة الفائتة . والذي نظنه ان هذا الفصل سيثير مناقشات من قبل المعنيين بالنقد والشعر معاً .

د - ومن مزايا الكتاب التي تلفت نظر الباحثين - أخيراً - موقف المؤلفة من استيراد النظريات الأوروبية وتطبيقها على الشعر العربي ، وقد فصلت هذا الموضوع النقدي الدقيق في فصل « الناقد العربي والمسؤولية اللغوية » وتوصلت الى أن قواعد النقد العربي الأساسية ينبغي أن تنبع من البيئة العربية ومن طبيعة الشعر العربي لا أن تستورد من خارج محيطها .

* * *

وبعد : ففي الوقت الذي نكبر فيه رائدة الشعر الحر فيما اهتدت اليه من قواعد لحركة التجديد الشعرية ، ولما ابتدعته من مصطلحات، وتوصلت اليه من نتائج تعتبر ثروة لغوية وأدبية في النقد العربي ، نختلف معها في نقاط عدة نكتفي بإيجاز اثنين منها :

١ — المفارقة في مصطلح « الشعر الحر » :

ووجه المفارقة في هذا الاصطلاح انه ينطوي على تجديد في الشعر ولكننا اذا أمعنا النظر فيه نجده لم يزل يحتفظ بتعريفه عند نقاد الأدب منذ عهد قدامة بن جعفر بأنه القول الموزون المقفى الذي يدل على معنى[14].. وانه تجديد نحو الحرية في الشعر ، ولكننا اذا استقرأنا ما نظم فيه نراه لم يخرج على عمود الشعر الذي حدّده «المرزوقي» في مقدمته لشرح ديوان الحماسة[15] . وهو — الشعر الحر — بنظر مبدعيه سبيل لانطلاق الشاعر من قيود شكلية تعوق خياله عن الابداع والاسترسال ، وتَصُدُّ لسانه عن التعبير والتصوير ، غير انه برفع تلك القيود قد فرضوا عليه قيوداً معنوية قاسية من أجل أن يكون ما يقوله شعراً ما دام الشعر نغماً ملحّناً، وليس موسيقى فحسب .

٢ — تجريد النثر من الموسيقى : في معرض الموازنة بين النثر والشعر في الفصل الذي تحدّثت به المؤلفة عن « قصيدة النثر » انتهت الى « أن الموسيقى ملازمة للشعر لا له » . والذي نعرفه ان للنثر الفني موسيقى تأتيه من توازن الجمل وسجعها ، ذلك التوازن الذي هو أقرب الى الوزن في الشعر ، وذلك السجع الذي هو أشبه بالقافية فيه ، مما يدلنا على انه هو الأصل الذي ارتقى منه الشعر ، كما كان الرجز هو الحلقة الوسطى بين النثر المتوازن المسجوع وبحور الشعر الناضجة . ولكن هذا الطراز من البيان العربي قد جفاه المجددون من الكتّاب أيضاً حتى ولو كان عفوياً غير

---

(١٤) قدامة بن جعفر : نقد الشعر — ١٣ ط الاولى القاهرة سنة ١٩٣٤م .
(١٥) المرزوقي : شرح ديوان الحماسة ط مصر سنة ١٩٥١م صفحة — ٩ .

متكلف ، وناله من التعريض والتنديد ما نال الشعر الموزون المقفى ..

فالتفعيلة — كما هو واضح — موجودة في النثر وبخاصة الفني منه . والموسيقى توجد فيه كما توجد في الشعر ، إلا أن في الوزن موسيقى لا نجدها في غيره بله في عدمه حتى ليخيّل إلينا ونحن ننشد قصيدة موزونة، ان في الوزن شيئاً أبعد من الموسيقى اللفظية نفسها ، هو نَغَمُ المعنى الذي كان صداه الوزن .

ولعلّ هذا هو الذي ألصق الوزن بالشعر لأنه غناء في الأصل ، وجعله من خصائصه وميزاته ، ليس في لغة العرب وحسب وإنما في لغات الأمم جميعها ، وإلا فلماذا اهتدى السمع المرهف إلى القافية ، وناشد انسجامها مع الوزن والمضمون ولم يكتف بالوزن مثلاً ؟

وقبل أن نختم هذه المقدمة الموجزة ألا يصح لنا أن نتساءل : أي الطريقين أقرب إلى الحرية في الشعر ما دمنا ننشدها لتحقيق ذاتية الشاعر ، وسهولة تنقّله في تصوير مشاعره مع المحافظة على موسيقى الشعر وإيقاعه : هل الالتزام بتفعيلة واحدة من بحر معين كما توصلت إليه صاحبة الكتاب ودعت له باسم الشعر الحر أم باستخدام عدة أوزان يختارها الشاعر ، ينتقل بينها حسب انسجامها مع الموضوع كما ذهب إليه أبو شادي وأصحاب أبولو جميعهم ؟

والله نسأل أن يلهمنا السداد ، ويهدينا سبيل الرشاد .

د. عبد الهادي محبوبة
بغداد (١٩٦٢)

فهارس الكتاب

□

ثبت الاعلام

ثبت الموضوعات

القسم الأوّل

في الشعـــر الحـــر

صفحة

صفحة

صفحة

القسم الثّاني